中國藝術研究院 学术文库

履薄集

崔 宪 著

北京时代华文书局

出 版 人　田海明　王训海
项目统筹　余　玲
责任编辑　徐敏峰　刘显芳
装帧设计　程　慧




ISBN 978-7-5699-0815-2
9 787569 908152 >
定价：75.00元

履薄集

崔 宪 著



北京时代华文书局

图书在版编目（CIP）数据

履薄集 / 崔宪著. — 北京 : 北京时代华文书局, 2016.2
（中国艺术研究院学术文库/王文章主编）
ISBN 978-7-5699-0815-2

①履… Ⅱ. ①崔… Ⅲ. ①音乐－文集 Ⅳ. ①J6-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第038981号

中国艺术研究院学术文库

履薄集

著　　者 | 崔　宪

出 版 人 | 田海明　王训海
项目统筹 | 余　玲
责任编辑 | 徐敏峰　刘显芳
装帧设计 | 程　慧
责任印制 | 刘　银
营销推广 | 赵秀彦

出版发行 | 时代出版传媒股份有限公司http://www.press-mart.com
北京时代华文书局http://www.bjsdsj.com.cn
北京市东城区安定门外大街 136 号皇城国际大厦 A 座 8 楼
邮编：100011　电话：010－64267955　64267677
印　　刷 | 山东临沂新华印刷物流集团　0539-2925888
（如发现印装质量问题，请与印刷厂联系调换）
开　　本 | 710mm×1000mm　1/16
印　　张 | 26.5
字　　数 | 391千字
版　　次 | 2016年11月第1版　　2016年11月第1次印刷
书　　号 | ISBN 978-7-5699-0815-2

定　　价 | 75.00元

《中国艺术研究院学术文库》编辑委员会

《中国艺术研究院学术文库》出版委员会

总　序

王文章

以宏阔的视野和多元的思考方式，通过学术探求，超越当代社会功利，承续传统人文精神，努力寻求新时代的文化价值和精神理想，是文化学者义不容辞的责任。多年以来，中国艺术研究院的学者们，正是以“推陈出新”学术使命的担当为己任，关注文化艺术发展实践，求真求实，尽可能地从揭示不同艺术门类的本体规律出发做深入的研究。正因此，中国艺术研究院学者们的学术成果，才具有了独特的价值。

中国艺术研究院在曲折的发展历程中，经历聚散沉浮，但秉持学术自省、求真求实和理论创新的纯粹学术精神，是其一以贯之的主体性追求。一代又一代的学者扎根中国艺术研究院这片学术沃土，以学术为立身之本，奉献出了《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国古代音乐史稿》、《中国美术史》、《中国舞蹈发展史》、《中国话剧通史》、《中国电影发展史》、《中国建筑艺术史》、《美学概论》等新中国奠基性的艺术史论著作。及至近年来的《中国民间美术全集》、《中国当代电影发展史》、《中国近代戏曲史》、《中国少数民族戏曲剧种发展史》、《中国音乐文物大系》、《中华艺术通史》、《中国先进文化论》、《非物质文化遗产概论》、《西部人文资源研究丛书》等一大批学术专著，都在学界产生了重要影响。近十多年来，中国艺术研究院的学者出版学术专著至少在千种以上，并发表了大量的学术

论文。处于大变革时代的中国艺术研究院的学者们以自己的创造智慧，在时代的发展中，为我国当代的文化建设和学术发展作出了当之无愧的贡献。

为检阅、展示中国艺术研究院学者们研究成果的概貌，我院特编选出版“中国艺术研究院学术文库”丛书。入选作者均为我院在职的副研究员、研究员。虽然他（她）们只是我院包括离退休学者和青年学者在内众多的研究人员中的一部分，也只是每人一本专著或自选集入编，但从整体上看，丛书基本可以从学术精神上体现中国艺术研究院作为一个学术群体的自觉人文追求和学术探索的锐气，也体现了不同学者的独立研究个性和理论品格。他们的研究内容包括戏曲、音乐、美术、舞蹈、话剧、影视、摄影、建筑艺术、红学、艺术设计、非物质文化遗产和文学等，几乎涵盖了文化艺术的所有门类，学者们或以新的观念与方法，对各门类艺术史论作了新的揭示与概括，或着眼现实，从不同的角度表达了对当前文化艺术发展趋向的敏锐观察与深刻洞见。丛书通过对我院近年来学术成果的检阅性、集中性展示，可以强烈感受到我院新时期以来的学术创新和学术探索，并看到我国艺术学理论前沿的许多重要成果，同时也可以代表性地勾勒出新世纪以来我国文化艺术发展及其理论研究的时代轨迹。

中国艺术研究院作为我国唯一的一所集艺术研究、艺术创作、艺术教育为一体的国家级综合性艺术学术机构，始终以学术精进为己任，以推动我国文化艺术和学术繁荣为职责。进入新世纪以来，中国艺术研究院改变了单一的艺术研究体制，逐步形成了艺术研究、艺术创作、艺术教育三足鼎立的发展格局，全院同志共同努力，力求把中国艺术研究院办成国内一流、世界知名的艺术研究中心、艺术教育中心和国际艺术交流中心。在这样的发展格局中，我院的学术研究始终保持着生机勃勃的活力，基础性的艺术史论研究和对策性、实用性研究并行不悖。我们看到，在一大批个人的优秀研究成果不断涌现的同时，我院正陆续出版的“中国艺术学大系”、“中国艺术学博导文库·中国艺术研究院卷”，正在编撰中的“中华文化观念通诠”、“昆曲艺术大典”、“中国京剧大典”等一系列集体研究成果，不仅

展现出我院作为国家级艺术研究机构的学术自觉，也充分体现出我院领军国内艺术学地位的应有学术贡献。这套“中国艺术研究院学术文库”和拟编选的本套文库离退休著名学者著述部分，正是我院多年艺术学科建设和学术积累的一个集中性展示。

多年来，中国艺术研究院的几代学者积淀起一种自身的学术传统，那就是勇于理论创新，秉持学术自省和理论联系实际的一以贯之的纯粹学术精神。对此，我们既可以从我院老一辈著名学者如张庚、王朝闻、郭汉城、杨荫浏、冯其庸等先生的学术生涯中深切感受，也可以从我院更多的中青年学者中看到这一点。令人十分欣喜的一个现象是我院的学者们从不固步自封，不断着眼于当代文化艺术发展的新问题，不断及时把握相关艺术领域发现的新史料、新文献，不断吸收借鉴学术演进的新观念、新方法，从而不断推出既带有学术群体共性，又体现学者在不同学术领域和不同研究方向上深度理论开掘的独特性。

在构建艺术研究、艺术创作和艺术教育三足鼎立的发展格局基础上，中国艺术研究院的艺术家们，在中国画、油画、书法、篆刻、雕塑、陶艺、版画及当代艺术的创作和文学创作各个方面，都以体现深厚传统和时代创新的创造性，在广阔的题材领域取得了丰硕的成果，这些成果在反映社会生活的深度和广度及艺术探索的独创性等方面，都站在时代前沿的位置而起到对当代文学艺术创作的引领作用。无疑，我院在文学艺术创作领域的活跃，以及近十多年来在非物质文化遗产保护实践方面的开创性，都为我院的学术研究提供了更鲜活的对象和更开阔的视域。而在我院的艺术教育方面，作为被国务院学位委员会批准的全国首家艺术学一级学科单位，十多年来艺术教育长足发展，各专业在校学生已达近千人。教学不仅注重传授知识，注重培养学生认识问题和解决问题的能力，同时更注重治学境界的养成及人文和思想道德的涵养。研究生院教学相长的良好气氛，也进一步促进了我院学术研究思想的活跃。艺术创作、艺术教育与学术研究并行，三者在交融中互为促进，不断向新的高度登攀。

在新的发展时期，中国艺术研究院将不断完善发展的思路和目标，继续

培养和汇聚中国一流的学者、艺术家队伍，不断深化改革，实施无漏洞管理和效益管理，努力做到全面协调可持续发展，坚持以人为本，坚持知识创新、学术创新和理论创新，尊重学者、艺术家的学术创新、艺术创新精神，充分调动、发挥他们的聪明才智，在艺术研究领域拿出更多科学的、具有独创性的、充满鲜活生命力和深刻概括力的研究成果；在艺术创作领域推出更多具有思想震撼力和艺术感染力、具有时代标志性和代表性的精品力作；同时，培养更多德才兼备的优秀青年人才，真正把中国艺术研究院办成全国一流、世界知名的艺术研究中心、艺术教育中心和国际艺术交流中心，为中华民族伟大复兴的中国梦的实现和促进我国艺术与学术的发展作出新的贡献。

2014年8月26日

目　录

律学理论的实践意义

律学，是一门以数理逻辑为基础，以数字计算为手段，以描述乐音及乐音间相互关系的本质为目的的理论，也是几千年来一直受到中外音乐理论家们格外重视的学科。原因是：律学不但是一门以自然科学为基础的理论，更是一门与音乐的实践紧密相联的理论；它来自音乐实践，也直接服务于音乐实践。但是，由于律学理论与数理逻辑有关，且以数字计算与本质描述的表述手段来进行研究，人们常常会因为不理解而对律学理论产生误解。比如，音乐的演唱（奏）并不是计算出来的，所以律学的计算没有意义，因为不用"计算"音乐也能演唱（奏）；又比如，人们的演唱（奏）不可能那么"准"，律学给出的精确数据没有实际意义；再比如，在音乐的实践演唱（奏）中涉及许多不那么"准"的音，因此五度相生律、纯律和十二平均律（以下简称"平均律"）在现在的音乐实践中不够用，有存在更多律制等等，不一而足。针对这些问题，我们有必要从律学理论与音乐实践、律学理论与音乐听觉、律学理论与乐学理论、理论数据与实测数据等几对关系来讨论律学理论的实践意义，并从中认识律学的理论价值，使律学理论的工具作用，对音乐实践的指导作用得以充分发挥。

一 律学理论与音乐实践

有一种看法认为，律学的计算与音乐实践没有直接关系，因为音乐的实

践并不通过“计算”来完成，故而将律学理论与音乐实践有意无意地对立起来。但实际上，律学理论与音乐实践不但不对立，相反，二者更是存在着“前者来自后者，并服务于后者”的紧密关系。

（一）律学理论的特殊价值

缪天瑞先生是我国律学理论的主要倡导者之一。早在1953年《律学》[①]一书的初版时，他就对律学理论的基本方法作了介绍。在后来的增订版中，他又加入了中国、欧洲的律学史的内容，为中国音乐界贡献了一部全面系统而独特的律学理论著作。2005年，97岁的缪先生积一生的学术经验，对律学再次做了精辟的阐述：“律制：研究调式中各音怎样产生的方法称谓，是乐曲的形态方面（而不是意识方面）的根源。律学：系统地研究我国以至世界各国（各地区）的各种律制的特点和应用，及其历史、发展等的学科称谓。”“犹如美丽的花卉通过枝干而根植于土壤一样，千姿百态的乐曲以其曲调、和声等引人入胜，而这些形态因素则根植于律制。看花人为群芳争艳而赏心悦目，很少想到深埋于土中的根茎，同样，欣赏音乐的人常聆听曲调、和声的美，而疏忽对律制的关心。笔者凭作曲家（或演奏家）的审美观点，从自然科学的角度，约略讲述乐曲在音乐形态方面根深蒂固的要素——律制及其起因、各种律制的特点和应用等，以期增进欣赏、研究音乐的人对律制的认识，加深对音乐的理解。”[②]最后，缪先生总结说：“律制——除特殊例外——是受音乐家（作曲家或演奏家）或音乐流派的审美观点的制约、在物理和生理的支配下、不断变化、发展而永存又隐晦地根植于作品中，成为一种音乐形态方面的基本要素。”[③]

按照缪先生的解释，虽然律学是用数据来表述其理论的，但却没有离开

---

① 缪天瑞：《律学》，万叶书店1953年版；音乐出版社1963年修订版；人民音乐出版社1983年增订版，1996年第3次修订版。

② 缪天瑞：《乐曲争鸣，律制常青（第四届全国律学会议书面发言）》，《天津音乐学院学报（天籁）》2005 年第4期；《缪天瑞文存》第一卷，人民音乐出版社2007年版，第152页。

③ 同上，第20页。

为实践服务这个前提。1963年，杨荫浏先生为《律学》(修订版)所作的“序”中充分肯定了缪先生对律学理论的基本观点：“一开头，他就从三类音乐理论谈起，通过对音乐理论较全面的鸟瞰，来明确律学在音乐理论中的地位。之后，他提出了一个极为重要的论点，就是：律的‘自然法则，是在社会意识的制约下，服从于音乐实践的。’正因为从实践的观点出发，他就有力地向读者提出了‘实验’的要求。从实践的观点出发，他就不会是孤立地为律学而律学，而是为了服务于音乐的实践而研究律学，是联系了生活发展、社会意识看律学的；是联系了音乐结构、审美观点、演出要求等看律学的；是在音乐历史的向前发展的要求中间去估价某种乐律的价值的。”[①]充分肯定了缪先生对律学的理论本质所做的准确表述。

（二）律学数据为音阶、调式服务

律学以各种不同的律制为研究对象，从纯“数理逻辑”的关系上看，律学中的某一律制是按某种数理逻辑的关系来展现这个系统的全部关系的。无论某一调律系统多么需要“计算”，多么需要“精确数据”，其根本的目的都是为了音乐的实践需要，都是为了解决音乐实践中调式、音阶或和声中的音准问题或理论问题，并且，不同的历史背景，不同的音乐风格，不同的音乐需要，对“精确数据”可能有不同的要求。

人们现在对律学理论有各自不同的理解与看法，有各自不同的角度与出发点，这都是无可厚非的。回到缪先生《律学》的编写体例上，就会发现一个不争的事实：除了讲解律学的“自然属性”外，只要涉及律制本身的问题，其出发点和基本方法都是结合调式、音阶这些“乐学”问题，即结合音乐实践最基本的问题进行阐述的。

介绍和讨论律制，缪先生没有离开调式、音阶；在介绍“五度相生律”和“纯律”两种律制时，律制的基础是“大小调音阶”。原因是：欧洲在9世纪

① 《杨荫浏音乐论文选集》，上海文艺出版社1986年版，第351页。

的“奥尔加农”音乐之前，“五度相生律”可以解决音乐的基本需要——除了旋律的需要外，以“平行四五度”为主的和声语言，“五度相生律”所能提供的音阶中各音的音准，足以满足和声的需要。但是从9世纪开始，欧洲音乐的和声语言，从以四五度为主慢慢转向了以三度、六度为主，11世纪时的奥尔加农和声已将协和音程（同度、纯八、纯五、纯四度）和半协和音程（大小三度）有机结合，以协和与半协和的色彩对比，还包括了单音程与复音程的交替应用，产生了单声音乐所不具有的多声效果。[①]五度相生律显然已满足不了三度、六度等和声音程的需要。

“随着15世纪的作曲家越来越多地在他们的作品中采用三度音响，标准的毕达哥拉斯二全音（64:81）调音法被证明无法提供支撑。”[②]“直到15世纪后期，由西班牙音乐理论家拉莫斯第一个打破了毕达哥拉斯和谐理论的教条，在1482年发表论文*Musical practica*中提出了一种十二半音音阶，其中包含了6个以质数5为界定的比例”[③]。到了16世纪，意大利音乐理论家扎利诺从“谐音列”中的5:4比例关系出发，将这个协和的、存在于自然比例中的“纯律三度”引入律学之中，改造了“五度相生律”中音阶中I级、IV级和V级中“不协和”的三度音，将“5:4”（大三度）和“6:5”（小三度）等“协和三度”取代了“五度相生律”中的“81:64”（大三度）和“32:27”（小三度），也将以“纯五度”为基础的“五度相生律”，在保持I级、IV级和V级不变的基础上，加入了“协和三度”，使之能够满足这三个重要音级中“三度音”及“三和弦”的协和需要；即在“五度相生律”的基础上，加入了含“质数5”的音程——“5:4”（大

① 戴定澄：《欧洲早期和声的观念与形态》，上海音乐出版社2000年版，第29页。

② 引者按：“毕达哥拉斯二全音（64 : 81）调音法”即“五度相生律大三度”，“64 : 81”为频率比，本文所用为弦长比，即下文“81 : 64”。托马斯·克里斯坦森《剑桥西方音乐理论发展史》，人民音乐出版社2011年版，第7页。

③ 李玫：《东西方乐律学研究及发展历程》，中央音乐学院出版社2007年版，第169页。

三度）和“6:5”（小三度），构成了被称为“纯律”（Just intonation）[①]的律制。

从以上欧洲律学理论的发展上看，新的律学理论产生，是围绕着音乐实践的需要进行的，也是为了使音阶中的各音在实践中能够满足音准的要求而研究的。脱离音乐实践而进行的数据计算并不是律学研究的目的。

（三）调式、音阶中的律学分析

就律学的数理逻辑体系而言，无论是五度相生律还是纯律，都可以用一个结构对称、图形完整的形式来表现它的逻辑结构。但是，在利用律学数据进行调式、音阶的分析时，缪先生是在“一个八度”内对所有数据进行阐述的。如在C大调的一个八度内（c^1至c^2，即1－1/2的弦长比，或1－2/1的频率比）进行的各种音程的数据呈现与比较。

这样做的目的，就是以音阶的形式为基础，在一个八度内进行音阶中各音级律学关系的计算与分析。这些分析包括：相同的音程间或不同的音程间的分析，相同的音名间或不同的音名间的分析，不同律制之间存在的“音差”及各自的不同数据逻辑和律学内涵分析。通过这些分析来说明某种音乐所用调式或音阶在不同律制中的数理逻辑关系，进而说明音乐实践中不同的风格与不同的文化涵义。

这是律学学科的特点，也是其他音乐学科所不具备的特点。从表面上看，这一特点是以分析“数字”为手段，但从本质上看，其目的还是要为音乐实践服务，要解释无法用乐理本身解释的“乐音体系”中的结构及其结构内涵[②]。

在“一个八度”之内呈现律学数据，进行律学分析，与调式、音阶理论一致，也和音乐实践一致。另外，在解释“自然音级”与“变化音级”，在解

① 缪天瑞：《律学》（第三次修订版），人民音乐出版社1996年版，第61页。

② 有关律制本质与文化属性问题，参见拙文《论律制的结构本质与文化属性》，《中国音乐学》2002年第1期；《探律集（崔宪音乐学术论文集）》，上海音乐出版社2004年版。

释“等音变换”等原理时，律学的方法可以给出明确的结论；与和声理论相结合，律学是在一定数理逻辑关系中，解释和声的物理属性及其逻辑关系的。（详见后文）

总之，无论从律学理论的数据呈现与新理论的产生，还是从律学为和声服务的角度看，律学理论都与音乐实践紧密相联，纯数字计算的“律学”没有意义。缪先生的《律学》著作已经清楚地说明了这一点。

二 律学理论与心理听觉

人们对现有律制中表述的数据，一直都存在着不同的理解与看法，也有以“创新”面貌出现的看法。从怀疑既有理论，提出新见解的意义上说，这几种看法对律学中的既有理论进行的思考，对促进律学理论发展，是有积极意义的。但是，如果认识的角度或方法有问题，看法就可能会有问题，新见解也就难以成立了。

（一）律学研究不能“唯数理是尊”

人的心理听觉感知在1000Hz以上的高音区会感觉音高偏低，在100Hz以下的低音区会感觉低音偏高，是一种普遍存在的声学现象。有一种看法认为[①]，律学的理论数据要根据心理听觉的关系来进行“修正”，以达到适合人的听觉感知的要求。他们认为，物质世界中客观存在的物体振动的频率和反映音高关系的“频率比”，或是弦长关系的“弦长比”或“波长比”，都要根据人的主观听觉关系进行修正，以符合人的心理听觉关系：不能“唯数理是尊”。乍一看，这个说法好像很有道理，因为音乐是给人听的，不是用来计算的。但是，从以下的讨论可以知道，这个说法是有问题的。

① 为避免无谓的“学术争论”，本文只对事而不对人讨论问题，因而不注明所列观点的作者与文章出处。如有对号入座者要“争论”，笔者亦不奉陪。

1.客观性是律学研究的基础

律学研究用“数字”和“数理逻辑关系”对研究对象进行描述与论证，对音乐研究对象从定性分析，再到定量分析，其基础就是数据的客观性。但是，人耳对高音区和低音区所呈现的“客观数据”，存在不同程度的音高听觉偏差，存在一条“偏差曲线”[①]，这是音乐声学早已认识的心理听觉现象。要按照不能“唯数理是尊”，就要对这条“偏差曲线”进行修正，以符合心理听觉的要求，恐怕也是说不过去的。

根据“偏差曲线”的描述，从1000Hz的高音区开始，每向上一个八度，心理听觉要有10音分的偏低感，那么，1000Hz至2000Hz这个八度组，弦长比是2:1的关系；1000Hz至4000Hz这两个八度之间，弦长比例是4:1的关系。在低音区的100Hz至200Hz这个八度组，弦长比例是2:1的关系。

如果按照“偏差曲线”去修正相应音高频率的话，在1000Hz至2000Hz这个八度组，弦长比则要从2:1向2:0.9的关系调整；在1000Hz至4000Hz这两个八度之间，弦长比则要从4:1向4:0.8的关系调整。在低音区的50Hz至100Hz这个八度组，纯八度的弦长比也要从2:1改写为2:0.9，等等？

要按照这样处理，似乎可以将“律学数据”按“心理听觉感觉”进行调整，不是“唯数理是尊”了。但是这样处理的结果却是：客观存在的“弦长”或“弦长比”，“频率”或“频率比”这些客观存在的“物理量”，被“心理听觉”“修正”后，是不是就可以否定物理现象的客观存在？否定产生声音所依赖的物体振动的物理属性？事实上，物理属性的客观存在是不可否定的，因为“乐音由物理学要素向音乐心理学要素的转换也不是线性过程。根据费希纳法则：当刺激以乘法增加时，感觉以加法增加，即感觉量以刺激量的对数增加，费希纳经过许多实验与推导，得出感觉与刺激的对数公式：

① 缪天瑞：《律学》（第三次修订版），人民音乐出版社1996年版，第292页。

S=KlogR式中S为感觉，R为刺激，K为常数。”[1]人的主观听觉与振动体振幅之间的差异是客观存在的，研究二者间的差别，进而认识人的主观听觉对物体客观振动的不一致性，才是有意义的。为“满足”主观听觉的需要去“修正”物理量，是本末倒置的。

造成以上的错误认识，实际上是对律学理论所依托的物理理论的误解——律学理论所表述的理论数据与人们的心理听觉所得“数据”是两个不同的观察维度和不同的研究领域：前者表明的是“客观存在”，后者表明的是“心理听觉感受”对客观存在的认知；前者的客观存在，并不以后者的“感受”而改变：在任何音区，纯八度的弦长比都是2:1，频率比都是1:2；纯五度的弦长比都是3:2，频率比都是2:3；纯律大三度的弦长比都是5:4，频率比都是4:5；纯律小三度的弦长比都是6:5，频率比都是5:6。假如按“心理听觉主观感觉”去“修正”这些具有物理属性的客观存在，律学研究也就失去了其赖以依托的物理属性及其客观性！

2.避免“唯数理是尊”是一个伪命题

从字义上说，“律”这个字在律学理论中包含几层不同的含义：有“标准”的意思（如“法律”是“法”的标准），“律学”即可理解为音高系统的标准之学；有“律制”——按一定的生律原则产生的音高系统；有“律名”——十二律、十八律、六十律、三百六十律等不同律制中的各“律”的名称；还有“精确音高”的意思。除“律名”外，“律”的其他3种含义都需要用“精确数据”来表达，如果失去了数据的精确性，“律”在律学中也就不成其为“律”了。因为失去了数据的精确性，失去了数据的标准和某种“律制”严格的规定性，也颠倒了人们在认识物质与精神间最基本的关系。其实，由于“偏差曲线”的存在，研究律学数据与主观感觉之间的矛盾与统一，正是律学理论与音乐实践在心理听觉这个层面上非常值得重视的研究领域。

---

① 李玫：《“中立音”音律现象的研究》，上海音乐学院出版社2005年版，第77页。

对“量”的设定，不是律学理论所独用，其他领域也一样。如容量、重量、长度等计量单位，是客观的量；人们的感觉，是主观的感受。不会因为人们喝水时的饱感不同，要改变容量中的“毫升”“升”的计量；不会因为吃饭时的咸度感不同，要改变盐的重量中的“毫克”“克”的计量；在运动中，随着体能消耗的增加，人们也会对相同的距离产生不同的距离感，但不会因为感觉不同要改变衡量距离的长度所使用的“米”“千米”的计量。这些具有客观标准性质的计量和度量标准，也是那些“不同感觉”可以参照的、具有“客观标准”性质的参照物。

因此，试图“修正”或改变律学数据的想法是错误的。自然界中的客观存在，并不以主观感觉的改变而改变，更不会在高音区和低音区之间出现完全相异的弦长比或频率比——人类再伟大，也无法按自己的感受去改变自然，改变自然界存在的物理特性。将具有主观感觉的心理听觉，与具有客观标准性质的律学数据进行分析比较，发现二者关系中的异同，找出不同人群对同一数据产生的差异，才是人们认识音乐艺术实践与律学数据之间差别的基本任务，也是研究律学的正确方法。

3.研究“偏差曲线”的意义

实际上，在音乐声学的研究成果中，“偏差曲线”已经描述了人的主观听觉对乐音的振动频率的感知之间存在“一致”与“不一致”关系。“一致”的关系，表现在100Hz-1000Hz这个音域内，人的主观听觉对乐音的振动频率感知不存在“偏差”的问题。“不一致”的关系，则表现在人的主观听觉对1000Hz以上的高音区有低偏感，“偏差曲线”不断“向上”的偏离；在100Hz以下的低音区有偏高感，“偏差曲线”不断“向下”的偏离。这正是人的主观听觉对乐音振动频率的偏离。为了适应人的主观听觉需要，乐器的实际调律也需要将纯客观、纯物理属性的乐器发音体进行调整，这既是音乐实践的需要，也是调整人的主观听觉与客观的乐音振动频率之间差异正常的手段。如果对这条“偏差曲线”再做进一步的研究，需要考虑的是：不同人种，不同文化中的不同民族在这条曲线中是完全一致的，还是存在细微的差别？这倒

是需要认真思考和再进行音乐声学测量、分析、研究的课题。因人的主观听觉与乐音的振动频率的感知之间存在不一致，便要“修正”具有客观物理属性的物体振动频率，是完全错误的认识。

与“偏差曲线”的现象相似，纯音的音高可能会随着强度水平而改变。“随着强度的增加，高频声音的音高呈上升趋势，低频声音的音高趋于下降。然而，这种变化通常是小于1%或2%（verschuure and van Meeteren，1975），发生在非常不同的强度水平，并因人有很大的不同”。[①]在“等响曲线”方面，有研究提出：“中国人群在400Hz~800Hz频段内与平滑的ISO标准曲线相比波动幅度较大；在中高频段则低于ISO标准曲线，并且随着频率的增大差值越大。对比于中国人群在耳机听力测试条件下的等响曲线，发现400Hz~800Hz频段内的波动差异同样存在，并且在1.25kHz处实验曲线出现了耳机曲线没有的峰值，但是在高频段实验曲线与耳机曲线比较接近。研究结果说明了中国人群的听觉感知要比西方人群更为敏感，尤其是在高频段。”[②]

研究不同频段的“等响曲线”及其在不同族群中的差异，对于认识人的主观听觉与声音的频率及二者之间的关系来说，是一项非常有文化内涵的研究。“偏差曲线”的存在，可能是“中国人群”与声音频率之间存在的差异，也可能是“中国人群”与其他人群间存在的差异。将这项研究从不同角度、不同内容和不同方向再深入进行研究，是非常有意义的工作。但是，如果将这项研究立足于按照“偏差曲线”的心理听觉偏差去“修正”音高的频率，得到的一定是本末倒置、黑白颠倒的结论。

（二）三种律制之外，还有更多“律制”

又一种看法认为：在现在的演唱和演奏实践活动中，无论是人声还是乐器，都有“不准”的情况存在，因此除了“五度相生律”“纯律”和“平均

① 蔡倩：《音乐的时频分析与音高估计算法》，吉林大学数学研究所，2009年。

② 许晶晶：《中国人群双耳等响曲线的研究》，同济大学理学院声学专业，2008年。

律”外，还有“更多的律制”存在。猛一看，这一看法好像很有道理。因为虽然现有的各种律制和律学理论，但人们对音乐实践的认识一定还有盲点，一定还存在更多律制存在的可能。但是，只要我们稍微了解一下以上3种律制所对应的音乐实践，所解决的音高体系标准，就会发现，这也是一种错误的认识，是不能成立的。

1.律制的作用及其产生的历史背景

律制的作用是什么？其在历史上的产生意义何在？具体而言，只有了解了五度相生律、纯律和平均律这“3种律制”产生的历史背景是什么，各自的历史作用是什么，当今的实践价值是什么，才好理解律制的历史文化价值和现实意义。

无论是古代中国还是古希腊，3000年前与至今的音乐，主要应用的都是以12个半音为基础“十二律体系”[①]。在古代文献《国语》中就明确地记载了12个律名及其构成的律学关系，又以“三分损益法”来构建这个体系。中国古人因将音乐与“天地”对应，所以又将十二个律名对应于一年中的“十二个月”或一日中的“十二个时辰”。代表儒家学说礼乐观的《乐记》说“大礼与山川同节，大乐与天地同和”，意思就是维护社会等级的“大礼”，具有与山川相同的不变的意义；作为具有融合社会矛盾的“大乐”，则具有与天地相和的功能，是调和社会矛盾的工具。音乐中的“十二律”，与“十二月”“十二时辰”的自然现象一样，有周而复始，循环往复的意义。

自《国语·周语下》中完整地记载的十二律的律名，一直延用至今。虽然汉代有京房六十律，晋代有三百六十律，宋代有蔡元定十八律，都超出了“十二律”的范围。但是，十二律仍然是音乐实践的基础。原因是：十二律代表的“十二个半音”的乐音体系，是中国传统音乐的实践需要，也是中国古代音乐基本理论主要内容之一。

① 笔者按：欧洲曾经有过“四分音的四音列”。

2.三种律制的联系与差异

既然三种律制的基础都是十二律，那么，我们也应了解三种律制的具体内容是什么。

所谓三种律制，用现在通称的名称，即五度相生律、纯律和平均律。只要按12个半音作为音乐的乐制基础，以12个半音为基本唱名，那么，在三种律制中差别不但存在，而且也是可以被接受的。这在欧洲早已为音乐的理论与实践所认识。[①]以下以“七律”为基础构成的C宫“正声音阶”为例：

音名	C	D	E	#F	G	A	B
音级	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫
五度相生律	±0	204（+4）	408（+8）	612（+12）	702（+2）	906（+6）	1110（+10）
平均律	±0	200	400	600	700	900	1100
纯律	±0	204（+4）	386（−14）	590（−10）	702（+2）	884（−16）	1088（−12）
音程	同度	大二度	大三度	增四度	纯五度	大六度	大七度

注：平均律的半音为“100”音分，括号内音分值的“+”“−”均为“以平均律为准”增加或减少的音分数。

从上表可以看出，对五度相生律和纯律来说，平均律在大三度、增四度、大六度和大七度上，能够将两种律制的律高“折衷”在一个人为的音程中：以400音分替代408音分和386音分的“大三度”，以600音分替代612音分和590音分的“增四度”，以900音分替代906音分和884音分的“大六度”，以1100音分替代1110音分和1088音分的“大七度”。在三种律制中，平均律

① 托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，上海音乐出版社2011年版，第147页。

是另两种律制的“代用品”[①]。正因如此，平均律虽然是一种“非自然”的“人工律制”，但它能够折衷五度相生律和纯律间的音高差别，能够解决在12个半音上构成的12个调的自由转调的优势，也让它在音乐的实践中得到了广泛应用。

由此可见，三种律制的基本内容之一，是将各种音程中的细微差别能够辩证地统一在一个整体中，也是在音乐实践中，包括在欧洲管弦乐队和我国民族管弦乐队中都普遍存在的律学现象。[②]

3.三种律制需要解决的问题

再次，我们还要了解这三种律制需要解决的问题是什么。五度相生律，简便实用，纯律，和声的需要，琴律的存在。平均律，转调自由，适应现代音乐的发展需要。三种律制基本上解决了音乐实践中对“十二律”——12个半音体制中音乐的基本需要。

所谓12个半音体制中音乐的基本需要，指的是调式、音阶及相关的和声需要。在三种律制中，这些需要完全可以得到满足，并不需要还有什么“新的律制”。

比如，当奏旋律时，大三度用408音分，大六度用906音分；当奏和声或和音时，大三度用386音分，大六度用884音分；在以平均律调音的键盘乐器中，400音分分别替代了408音分和386音分的大三度，900音分分别替代了906音分和884音分的大六度。

也就是说，音乐中的调式、音阶及其和声，在三种律制中都可以得到需要的满足。比如，从上文的表格中可以看出，表中的“大六度”，纯律与平均律的音差为“-16”，可以算在听觉“能够接受”的范围之列。而在五度相生律

---

① 赵宋光：《论3/4音的律学假设》，《中央音乐学院学院》1982年第2期；《赵宋光文集》第二卷，花城出版社2001年版。

② 缪天瑞：《律学》（第三次修订版），人民音乐出版社1996年版，第294页。

和纯律之间，大三度、增四度、大六度和大七度这几个音程间相差22音分，这在律学中被称为“普通音差”，它比24音分“最大音差”（在五度相生律中，经过12次相生后，最后生到“黄钟”时，要比黄钟高出24音分）仅小2音分。普通音差和最大音差，都已达到“半音”的1/4左右[①]，被听出来“音不准”，在音乐实践中不能接受。

由此可见，演奏或演唱与三种律制间偏差大于24或以上音分的音，听到的是“音不准”，而非还没认识的“某种律制”。如果将“中立音”现象考虑在内，所谓还没被认识的“某种律制”，早已超出“十二律”的范围，向“二十四律”靠拢，进入了“二十四律”的范畴。

即便如此，“二十四律”也是早已被认识的律学内容，并不是什么“新的律制”。何况，“二十四律”并不一定符合中国传统音乐的实际情况。因为在传统音乐中，存在“中立音”的音级，多半是“五正声”以外的音级，“五正声”——宫、商、角、徵、羽（do、re、mi、sol、la）这几个音级，并不需要再“半升”或“半降”。涉及“半升”或“半降”的音级，在一个调式或音阶中也只有1、2个音级，其基本音级仍然是“七声”，完全用不到“二十四律”。所以，三种律制已基本满足“十二律”——12个半音中的任何调式、音阶及和声的需要，再发现“新的律制”，是对现有律学理论存在误解的结果！

（三）测音数据不能用“平均值”的方法

还有一种看法认为：对曾侯乙编钟的3次测音报告[②]中的测音数据“根据‘平均误差’得出的‘相当准确’的结论也难以令人信服。”因为在这3次测音中有两次（沪测、哈测）“‘误差’是-6音分，显然它们已超出中音的音高辨别差-5.2音分，由此看来此钟并不‘准确’，更谈不上‘相当准确’，只是因为还有一次是‘相当准确’，就使得该钟右鼓音由‘不准确’一跃而成为‘非常准

① 五度相生律的半音为90音分，纯律的半音为114音分。

② 指对曾侯乙编钟进行的“京测”“沪测”和“哈测”3个测音报告，《曾侯乙墓》，文物出版社1989年版，第110—115页。

确’。”这是针对笔者对这3个测音报告的测音数据取数据“平均值”进行音准分析[①]的评价。这里涉及两个问题：测音数据与理论数据偏差多少音分算“准”，对测音数据进行“平均值”的做法是否可行。

1.测音数据误差多少算“准”

对曾侯乙编钟的测音数据分析，我们对数据的误差在给出了一个大致的“规定”：10音分以内算“非常准”，10－20音分之间算“比较准确”，20音分以上算“比较不准确”。从上述的评价文字看，该评价者对音准的要求要比笔者的标准严格得多：“-6音分，显然它们已超出中音的音高辨别差-5.2音分，由此看来此钟并不‘准确’，更谈不上‘相当准确’”。意思是“-6音分”已超出“中音的音高辨别差-5.2音分”(-0.08音分)，已经不“准确”了。标准看来是相当严格了。

但是，对这个“严格的标准”，在律学理论上是有结论的。比如，相差2音分的“斯基斯马”音差，和相差8音分的“克来斯马音差”都被认为是可以“变换”的音差。前者“早在1726年时，拉莫曾发现这个音差，他称它为‘小微音差’”；后者“拉莫……称它为‘大微音差’”。[②]这是律学理论上的基本认识，也是在测音工作的实践中可以证明的：2音分的误差是可以忽略不计的。而且，实际测音中存在10音分以内的误差，也有“相当准确”的性质。[③]

误差10音分的依据，来自历史、理论和实践三个方面考虑。从历史上说，无论是中国还是欧洲，相差24音分的“最大音差”，以及后来纯律产生后相差22音分的“普通音差”，都是古人要解决的音准问题。因为24音分或22音分这两个达到“半音”的四分之一或五分之一的音差，听觉上已经感觉“不

① 崔宪：《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》，人民音乐出版社1997年版，第140、200页。

② 缪天瑞：《律学》（第三次修订版），人民音乐出版社1996年版，第205—207页。

③ 1999年我们在制定“中华和钟”的研制标准和产品验收标准时，也采用了这个标准。实践证明，这个标准是有意义并行之有效的。

准”了。从理论上说，某音的“克来斯马”音差，相差8音分，“拉莫也曾发现这个音差……凡遇相差一个克来斯马的两音，都可以互相变换”，即8音分并不会造成听觉上的“不准感”，这两音是可以“变换”的；而在某音上+10音分或-10音分，与这个可以“变换”的8音分音差非常接近。从实践上说，对待活的音乐，在心理听觉中存在可能接受的“宽容度”：“对大多数音乐家来说，音差分辨阀值为6至8音分。个体差异中存在的极端值分别为2音分和50音分……多数音乐家的同一性音准感具有-10至+10音分的宽容性。”[①]这与上文接近“克来斯马”音差的情况基本相同。

基于以上认识，相关10音分之内的误差即被我们认为是“相当准确”，“三次测音中有两次（沪测、哈测）‘误差’是-6音分，显然它们已超出中音的音高辨别差-5.2 音分，由此看来此钟并不‘准确’，更谈不上‘相当准确’，只是因为还有一次是‘相当准确’，就使得该钟右鼓音由‘不准确’一跃而成为‘非常准确’”，这样的评价，与我们给曾钟的测音数据分析标准是不同的。相差-6音分也好，相差-0.8（-0.6与-5.2之差）音分也罢，都在我们的标准之内，并没有“一跃而成为‘非常准确’”的问题。

从声学理论来说，“位置理论”对心理听觉的宽容度也作了合理的解释：“赫尔姆霍兹预见到（内耳中的）基底膜上的毛纤维像一个有选择力的协和共振器，如同钢琴的琴弦对不同频率的共振一样。一个复杂的声音中的变化成分被分解，有选择力的兴奋纤维会与这其中的频率产生共振。这就是所谓听觉的‘位置理论’。”“有选择力的毛细胞会与中立音程（引者按：其他音程亦同）的频率产生共振，然后传递到大脑中枢神经并被解释为主观的音高。”[②]当人们听到一段音乐时，人的心理听觉即刻建立起音准辨识的音高系统。当这个系统

① 韩宝强：《音乐家的音准感（与律学有关的心理听觉研究）》，《中国音乐学》1992年第3期第17页。

② 李玫：《“中立音”音律现象的研究》，上海音乐学院出版社2005年版，第74—75页。

用律制来进行定量分析时，二者具有高度的一致性。因此，律制及其反映的音高系统，与人的听觉器官与心理听觉有某种内在的统一性。

2. 测音数据的计算与分析

对测音数据的分析用平均值的办法，与任何一个需要“统计”的研究方法基本相同。目的是在众多的采集数据中，经过数据的平均值计算，得到最接近真实的数据。对同一乐器进行音高的测量，每次测量的数据都可能不同，这是测音工作的基本性质决定的。正如医学治疗需要进行人体的生化检测一样，每次的检测都可能存在数据的不同。但是，只要在医学上给出的生化数据所表明的“正常范围”之内，就会被认为是“正常”的。检测的次数越多，越多的数据平均值就越接近实际的准确值。音高的测量也一样，通过数据的平均值计算，能够把数据的“误差”平均到最小的程度，以得到相对可靠的结论。虽然3份测音报告离“大量数据”还有距离，但统计的方向是向真实数据靠近的。

任何方法的应用其正确性都是相对的，任何研究的手段都是研究分析的一个方面。在主观听觉只能解决“定性”，不能解决“定量”时，音乐或乐器中的音高测量都是解决定量的有效方法。如何应用这个方法，如何在音高测量中取得合理的分析结论，不是测量手段和测量方法本身的问题，而是正确认识测量方法，正确使用测量手段的问题。对音高的测量与数据分析，在国际上已有百余年的发展历史，也是音乐声学领域现代科学研究方法之一。也许，随着人们认识的逐步提高与科技的不断进步，会有更好的方法出现。但就目前而言，现有的测音方法与分析手段还是能够解决问题的。

律学中的理论数据与声学中的实测数据不能简单地等同，律学理论与音乐实践也不应简单地对立。因为各种律制中的理论数据，是音乐实践所遵循的标准，如果能百分之百地达到理论数据的要求，那人的演唱、演奏，乐器的发音，特别是古乐器的发音，都成为不可研究的对象了。

一方面，所谓“死的数据”是一个理论上的标准点，围绕着这个数据，人的音乐听觉也围绕着一个具有客观意义的标准；另一方面，人耳对这个数

据所包含的一个“音高区间”，都有一个可以接受的范围。这两方面是人对客观音准的主客观的统一，形成了乐音的“音准”在一个相对波动区间运行。而这个相对的“音准区间”，是存在一个可以称“零轴”的中心点。这个中心点就是我们主观听觉感知中的“音准点”。主观听觉的音准感越好者，这个音准点越明确；反之，越是“五音不全”者，这个音准点就越模糊。

在“十二律”范围内，由于人耳对各种音程，如纯八度、纯五度（纯四度）、增四度（减五度）、大三度（小六度）、小三度（大六度）、大二度（小七度）、小二度（大七度）等都有敏锐的分辨能力，所以，属于各种律制中的任何音高和任何音程，都是十分容易被识别并被利用的。在各种律制中的“理论数据”，都是明确的、并有理论与实践依据的。

由此可见，理解律制中的这些“死的数据”，也认识测音中的那些“活的数据”，是理解和认识律学学科为音乐实践服务的意义所在。

三 律学的理论数据与实测数据

为了澄清对测音数据的错误认识，我们有必要对律学的理论数据与实测数据的关系再做进一步的分析，以认清两种不同数据的不同意义及其两者的内在关系。

（一）律学理论数据的理论依据

无论是古代中国还是古希腊，在音乐实践和音乐理论建设中都对五度相生律、纯律与平均律三种律制的作用和意义作过历史的交代，并承认其在历史中所发挥的积极有效的作用。三种律制各有各的生律方法和构成逻辑，不但在历史上得到了音乐实践的检验，证明了各自的有效性和实用性，而且在今天，仍然有着各自的理论意义和实用价值。

律学的理论数据，是某种律制在一定条件下形成的乐音体系。无论哪种律制，其主要目的都是为了解决音乐实践中所用调式或音阶中的各个音级的音准问题。

在音乐实践中，调式中的各个音级并不是“纯自然”的关系，而是具有“人为”特征的乐音组织系统。五度相生律和纯律，二者各自都是由一种（纯五度）或两种（纯五度、纯律三度）比例不同的音程作为律制的结构基础，构成两种不同的律制。换句话说，在公元前5—6世纪间，中国或古希腊的五度相生律，都是以“3:2”的“弦长比”（纯五度）作为生律的基础，不断依次“叠加”（相生）后构成“五个音级”①或“七声音阶”所用音，然后再进一步拓展到“十二律”（12个半音）。

在欧洲，纯律是在五度相生的基础上，对音阶中的三级、六级用“纯律大三度”（5:4）；在中国，“纯律大三度”的发现与应用，则来自古琴中在十一徽（4/5）、六徽（2/5）、三徽（1/5）和十二徽（5/6）上的纯律小三度取音方式。在对“纯律”（中国古代称“琴律”，更有其准确性）的认识上，欧洲与中国结果相近，但认识的途径与方法完全不同。前者来自和声的和谐需要，后者来自“琴徽”应用。其实古希腊人早就了解和谐大小三度，只是实践中没有运用而已。这是单音旋律实践的必然。

由以上两种律制产生的理论数据，其依据都是来自人们对“纯五度”的本质关系——3:2弦长比，对“纯律大三度”的本质关系——5:4（“纯律小三度”的本质关系——6:5）的认识与利用，而这些物质世界中存在的“比例关系”中产生的不同音程，以及由这些音程组织产生的律制，其“理论依据”就是人们对乐音组织系统认识，与产生这些系统的手段的掌握。

（二）实测数据的研究意义

有一种看法认为：“假如每一钟的不同套测音数据之差数是相同的，根据测音数据得出‘各律在音高上所作的精密规定’仍然是可能的，继而判断编钟所采用的律制也是合理的。”这是把测音数据与理论数据简单等同的结果。

① 《管子·地员篇》记录了“徵、羽、宫、商、角”五声之间的数理逻辑关系，也记录了最早的“三分损益法”的理论数据。

测音数据，哪怕是同一套钟，同一套测音设备，同一个人在同一时间进行几次不同的测量，可能得到的数据都不一样。这是测音工作中经常见到的情况。希望得到“测音数据之差数是相同的”的想法，显然是不合实际的。

在理论上，理论数据都来自某种律制中的“生律原则”，符合能够为音乐实践服务的律制关系；在实践上，实测数据虽然不是“每一个音”都符合理论数据的数值，但是，从统计的意义上说，实测数据越多，其平均值就越接近“某种律制”的理论数据。理论数据的绝对数值与实测数据的统计结果之间，存在着相互依存，相互印证的关系。从表面上看来与理论数据“不一致”的实测数据，包含着理论数据的合理内核。

统计分析实测数据的本质含义，正是律学研究不可或缺的手段之一。取“平均值”作为分析手段，就是将诸多的测音数据经过“平均”处理后，得到一个趋向合理的数据，如果能够用于平均处理的数据越多，这个“合理数据”就越趋向合理。在“音准”的考量上，取理论数据作为参照，测音数据偏差在“10音分”之内算做“相当准确”（误差在5音分则更不必说了），其依据来自以下几点。

（1）从律学理论上说，达到22音分（普通音差）以上，被认为偏差较大。因为“普通音差”是五度相生度与纯律间存在的音差。扎利诺等人为解决三度音的协和问题，就是在这个音差上做文章的。

（2）经研究证明，“多数音乐家的同一性音准感具有-10至+10音分的宽容性”①，即音高偏差在正负10音分之内，听起来感觉是“准”的。

（3）因此，在分析曾侯乙编钟的测音数据时，我们没有认为误差5.6音分的数据有什么问题，因为根据以上两点认识，再从律学理论上考量——2音分属“小微音差”，可忽略不计，0.8音分不到1音分的误差更不必考虑了。

---

① 韩宝强：《音乐家的音准感（与律学有关的心理听觉研究）》，《中国音乐学》1992年第3期第17页。

正如一切可以进行测量的领域一样，理论标准是实测数据的参照，而不是实测的必然结果。比如，广泛应用于医学领域中的各种检测手段，都存在理论标准与测量结果的比较。实测数据虽然不能达到每次测量都能与理论数据相同，但因此而废止医学领域中的检测手段，似乎是不可想象的事。

同样的道理，作为律学研究的辅助手段，测音分析的意义有如医学领域中的检测手段。医学上的生化检测，可能同一时间段中不同的检测得到的数据不是绝对一样，但是基本相同或相近的。古乐器的测音也一样，并不能真正“还原”该乐器在历史中的数据原貌，因为它仅仅是在测量乐器音高的“当时”对该乐器的音准情况作的测量记录。这一记录中的数据，其“准确性”是相对的。虽然测音数据不能做到“绝对正确”，但是其参考意义和研究价值是不能否定的。因为测音方法的应用，是了解和掌握乐器音准状况的最有效的手段之一。由此将律学理论与测音数据进行的比较分析，也是研究古乐器的有效手段之一。实践证明，这样的研究不但是必要的，也是有效的。

（三）理论数据与实测数据的内在关系

律学理论数据与实测数据之间，存在着某种内在的逻辑关系。曾侯乙编钟的乐律学研究，是这个问题的研究例证之一。作为例证，并不是说就是最好的成果。只是从这个例证中我们可以看到，理论数据与实测数据之间有着研究立论、论证和结论之间的内在逻辑关系。

均钟——作为曾侯乙编钟调律的声学工具的确认，是黄翔鹏先生的重要学术成果之一。曾钟出土后，一直被称为“五弦琴”的“乐器”，经黄先生与《国语·周语下》中“律所以立均出度也”及三国韦昭注“均者，均钟，木长七尺，有弦系之”相联系，进而否定它的“乐器”性质，有“准器性能”。再从“夏尺”考证“木长七尺”与它的实际长度106公分相合。最后从《管子·地员》的“徵、羽、宫、商、角”“五声”的记载，与它的“五弦”和早期琴制“五弦”相联系，与它“琴徽”（弦之“节点”）与钟铭的“颟－曾”体系

相联系，考定它为曾侯乙编钟调律用的“定律器”。[①]由于此项成果的产生，将曾侯乙编钟的律制与古琴的律制有机地结合在一起，为研究曾侯乙编钟乐律学铭文的内在逻辑，找到了一个研究角度和解释方法。在此基础上，运用曾侯乙编钟的测音数据进行乐律学的综合分析，也就有了理论与实践两方面的依据。当我们把这个推论和古琴的历史实践再作进一步的分析发现，虽在《魏书·乐志》中才见诸文字记载的“琴五调”，很可能在战国初期已经存在，这就是“钟律”与“琴五调”之间暗合的逻辑联系和实践基础。[②]

基于这一立论，所有曾侯乙编钟的律学理论与钟铭的律学研究，都是在这个立论的基础上进行的；所有的测音数据分析，都是在这个基础上展开的。在这个理论数据与实测数据的分析中可以发现，虽然有一部分实测数据与理论数据有差别，但大多数音位上的音高，与“琴五调”所指向的理论数据基本吻合。

虽然如此，人们可能还有怀疑，这套编钟经过2400多年的历史，一定会有锈蚀，用它的测音数据是否可靠？从考古发掘中可以得知，曾侯乙墓刚下葬不久即被盗挖，因墓中积水使盗墓失败。在水中浸泡着的编钟和其他随葬品，都因此得到最完好的保存，编钟保存完好的程度超过其他出土文物。它的音高系统被破坏的程度最低，它的测音数据也最可靠。经过琴五调理论数据与实测数据的对比分析，曾侯乙编钟与古琴的历史与现实的联系也最紧密。

律学的理论数据，呈现的是某种律制的乐音系统的数理逻辑关系，也是音乐实践中乐音背后的音准关系；音乐中的乐音音高系统，以及对某种音高系统进行的音高测量数据，与某种律制都存在有机的内在联系。律学研究分析某种律制与某种音乐或乐器之间的关系，也是律学理论的实践意义所在。

---

① 黄翔鹏：《均钟考（曾侯乙墓五弦器研究）》，《黄钟》1989年第1、2期。

② 崔宪：《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》，人民音乐出版社1997年版，第168—174页。

四 律学理论的工具意义

律学，不但有理论学科和应用学科的性质，还有工具理论的性质。作为理论学科，它研究音乐历史与实践中的相关理论；作为应用学科，也以乐器制造、乐器调律等为服务对象，发挥其特有的作用；作为工具理论，是其特独的性质。

（一）研究音准的工具意义

音准是音乐实践中最为重要的要素之一。当人们对“音高”这一存在于音乐中最基本，最普遍的要素给予“准”与“不准”的评价时，都有评价的前提和评价的标准。尽管这个前提与标准是有意或无意的，但一定是客观存在的。律学理论在确认音准的研究中，其作为“标准”的工具意义不能忽视。

1.律学数据的工具意义

对乐音音准的测量，是利用科技手段对音乐在演唱、演奏中的实际音准，对乐器上的音准进行分析的手段之一，也是律学研究中具有独特个性与特殊方法的内容之一，并取得了其他研究方法得不到的诸多成果。但是，在这类研究中，有人对自己的做法作了这样的表述：“测量数据的分析，以三种律制为参照系进行比较，这样可以显示出音高偏离的程度，而这种偏离，并不代表音高不准，而是易于以音分的方式显示音高。”

这样表述显然有自相矛盾之嫌。既然“以三种律制为参照系”“显示出音高偏离的程度”，但又“并不代表音高不准，而是易于以音分的方式显示音高”。明明有“参照系”，又“显示出音高偏离的程度”了，但还要说这种偏离“不代表音高不准”。那么我们要问，这音高到底“准”还是“不准”，到底“准”和“不准”的标准和根据是什么？如果要“易于以音分的方式显示音高”，不涉及律制和律制中的数据也完全可以做到，那要“三种律制”为“参照系”有什么意义？既然有“参照系”，又说“这种偏离，并不代表音高不准”。那我们还要问，代表音高“准”和“不准”的“参照系”不是律制，又

是什么?

“律学”之“律”,其“标准”的含义是最基本的,也是突出的。将“律学”表述为“音准及音准体系的标准之学”,不无不可。律学理论的标准,就是要对音高的“准”与“不准”提出量化的数据,给出精确的数字。它的“标准”来自音乐实践,来自人们对音准与发音体的物理属性间的对应关系。律学理论对音高的“准”与“不准”,是要用数据来描述和用数理逻辑来解释的。

比如C、D、E这3个音:一是do,是re,还是mi;二是±0音分,是204音分,还是408音分;三是±0音分,是204(或182)音分,还是386音分;四是±0音分,是200音分,还是400音分。方案“一”听起来是do、re、mi的唱名,是感性的定性(可以对应于听觉习惯中的唱名);“二”是五度相生律的依据;“三”是纯律的依据;“四”是平均律的依据。如下表:

音名	C	D	E	(方案)
唱名	do	re	mi	一
五度相生律	±0音分	204音分	408音分	二
纯律	±0音分	204音分	386音分	三
平均律	±0音分	200音分	400音分	四

以上表格除了“一”以外,其余都是律学标准。在以上4种表述中,3种律学标准就是要对感性中定性的do、re、mi,以律学的数据来确定其音高精确的数据“定量”,这是律制与音乐实践中存在的可以互相说明感性与理性之间的关系问题。

2.律制与音乐实践的关系

对五度相生律与音乐实践的关系,朱载堉有过精辟的论述:“数乃死物,一定而不易;音乃活法,圆转而无穷。”“夫音生于数者,数真则音无不合矣。若音有不合之处,是数之未真也。”

朱载堉的这两段话都是在讨论“旧法”的前提下进行的，并不是抽象地谈“数字”与“音高”的关系。这里说的“数”，是五度相生律的数据；这里说的“音”，是音乐实践中的音乐。即五度相生律的律制与音乐实践之间的关系问题。把“数”与“音”的关系说透了：（在十二律旋宫中）五度相生律的“数据”是死的，一经确定而不会改变，（所以黄钟经过11次“相生”后不能回复原来的黄钟）；（在笙、琴等乐器的）音乐实践中，“音高”是活的，不存在不能回复黄钟的问题。这段话讨论的是在五度相生律中，第十二律“仲吕”能不能回复黄钟的问题。

后一段话的意思是：音乐中所用的音高，由五度相生律产生的数据准确，则音高没有不准的。若音高有不准之处，那是数据不准确所致。强调了“音不准”，是数据有问题。更进一步地说明了“音”与“数”的关系。

以上这些话，是朱载堉发现“旧法”的问题，将用“新法”来取代它而说的。也是他通过与乐工的交流，通过对乐工使用笙与琴的音乐实践的观察并引发的思考后，发现这“圆转而无穷”的“音”，可以用通过计算所得的“新法密率”来代替“旧法”，实现“数据”与“音高”的统一。

朱载堉发现新法密率的律学研究成果说明：无论哪种律制，都是来自音乐实践，又为音乐实践提供参考的理论工具，不是什么“先验的理论”。对实际演奏、演唱中的音“准”与“不准”的评价，都要依据某种标准为依据。

3. 正确理解律制是音准研究的前提

在律制与音准的关系上，有人这样说：“从测量的数据看，以使用乐器的标准，或是以十二平均律为标准，没有演奏者可以做到使一件乐器的所有音高都准确。”这里面的两个“标准”——“乐器的标准”和“十二平均律的标准”，前者标准的表述是不细致的，因为乐器的标准是靠乐器的制作来实现的，其本身并不是“标准”的。后者的标准确是“人为的”，因为十二平均律是人为的律制，它只是具有“自然属性”律制的“代用品”。没人能“做到使一件乐器的所有音高都准确”，这并不奇怪，否则就不必要有感性意义和理性意义的两种不同的标准了；没有一种具有客观属性的标准为依据，音高

“准”与“不准”就失去了前提。对于历史上对音高“准”与“不准”的认识和律学理论的总结与发现，从来不乏以实践为基础的例证：

“对波拉伊提以及毕达哥拉斯学派和新柏拉图主义者而言，这些本质不是靠理性教育来发现，也不是靠感性经验的归纳去发现，它们是被揭示的真理。以下的描述是《音乐基本原理》(i.10) 的（传说）的简缩：

……毕达哥拉斯发现了音乐和谐的比率——它是音乐和谐的永恒本质：八度表现为2:1的比率，五度由3:2的比率决定，四度可以从4:3的比率中找到。此外，因为音乐（乐音）的基本构造单位是四度和五度之间的差，所以这个音程的比率就是3:2（或12:8）与4:3（或12:9）之间的差，也就是9:8。

……毕达哥拉斯和柏拉图主义者揭示了自然音阶的音乐宇宙，并且创立了一种算术手段——这些手段代表的是古代和中世纪已知的最严格的数学计算的一部分。”①

从以上后人的评价中可以看出，毕达哥拉斯的贡献就在于他“发现了音乐和谐的比率”，这是“已知的最严格的数学计算的一部分”。这说明，律学史中的理论发现，都与音乐实践有紧密的关系。毕达哥拉斯、管子、朱载堉这些伟大的律学理论的先驱们，都是历史上的智者，他们的成果，代表了人类对音乐与自然关系的认识。这些认识的共同特点，都在发现人们对音准的“定性”与“定量”关系的认知。

音乐听觉中对音准的感性“定性”，律学理论分析中的理性“定量”，是认识乐音音高本质两个不同的范畴。感性中对音准的定性，能够直接确认所听乐音是“准”还是“不准”，给出明确的判断，但是“准”和“不准”无法给

① 托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，上海音乐出版社2011年版，第115-116页。

出精确的答案；相反，律学分析中对音准的定量，就是对听觉的判断用精确的数字来说明。律学标准比听觉标准的“精确性”更高，理论的工具意义更强。律学标准不但不是乐理标准的对立物，相反，两种标准应当相辅相成，相互补充，完成各自的任务。不了解二者的辩证关系，不了解律学理论的历史发现与历史作用，产生误解甚至得出错误结论是必然的。

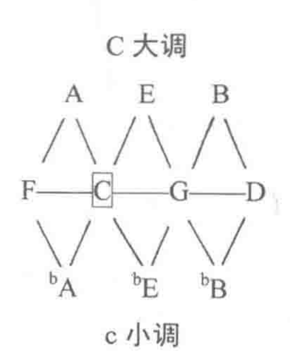
律学理论是千百年来音乐理论家们杰出的理论发现，对音乐实践中的音准问题产生过并继续产生重要的指导作用。认识与理解律学理论在音准研究中的工具意义，即是研究的前提，也是避免发生错误的前提。

（二）解释基本乐理的工具意义

在缪先生的几个版本的《律学》书中，都无一不涉及基本乐理的有关问题。借助律学理论与方法解释基本乐理中的相关问题，是律学理论的任务之一。调式与音阶，“自然音级”与“变化音级”，“等音变换”等问题都可以用律学理论做出合理的解释。律学理论的工具理论意义即得以凸现。

1.解释调式与音阶

在欧洲的基本乐理中，用律制的逻辑关系解释“大小调”的对称关系，可以看到这种“对称关系”的对称逻辑结构。在纯律中，以C大调与c小调为例，二者的逻辑关系是这样的：



在上例中，大调与小调的对称关系非常清晰。更有意思的是，纯律的产生是为解决大小三和弦的“三音”的协和问题，用纯律的A、E、B，分别比五度相生律降低了22音分，保证了在C大调中F、C、D下属、主、属这3个正三

和弦的协和（把大三度从81:64的改造为5:4）；用纯律^{b}A、^{b}E、^{b}B，分别又比五度律的升高了22音分，保证了在c自然小调中f、c、g这三个小下属、小主、小属和弦的协和（把小三度从32:27的改造为6:5）。

在小调的关系中，从“纯数理”的关系上看，自然小调的“属”应当为“小三和弦”，但是在大小调和声体系中，它在绝大多数情况下都用“大三和弦”。这是为保证自然小调的属和弦要保持“导音”向“主音”解决的要求，也保证了“属和弦”一般不用“小三和弦”的基本风格。

2.解释自然音级与变化音级

“自然音级”与“变化音级”，是基本乐理中最常用的一对概念，也是缪先生最早从中发现律学理论与方法的价值与意义的概念。“30年代……最初我感觉到，在小提琴和大提琴与在钢琴上的$^{\#}$C和^{b}D两音是不相同的。”“40年代初期……我细读了王光祈先生有关律学的书，也看了英文、日文的这方面的书籍，特别是日本田边尚雄的《音乐原论》等，使我知道了$^{\#}$C所以高于^{b}D的缘由……我慢慢地把感性认识化做理性研究，又把两者结合起来，把$^{\#}$C和^{b}D两音和其他一些音做了数学计算，写成《升C音和降D音一样高么？》一文，发表在福建音专同学会刊物《音乐学习》第一期（1946）。”①

“自然音级”之所以称为“自然”，是在教会调式中“七声调式”的各音都在“自然”状态。这是欧洲音乐实践的反映，也是欧洲键盘乐器设计的基础。“七个白键”记录了这个实践基础。“变化音级”是从这“七个白键”发展出的“第8个音”——黑键$^{\#}$F和“第9个音”——黑键^{b}B。$^{\#}$F和F之间，^{b}B与B之间，产生的是“变化音级”。欧洲的音乐实践就是这样选择的，乐理中反映的是这一选择的结果。

因此，在五度相生律中，基本乐理“自然调式”中的“自然半音”（也称林

① 缪天瑞：《我怎样写成〈律学〉（访问记）》，《音乐研究》1989年第1期；《缪天瑞音乐生涯》（2000）；《缪天瑞音乐文存》（第一卷），人民音乐出版社2007年版，第169—170页。

马半音，90音分，如大调中的mi-fa，si-do）与“变化半音”（也称大半音、阿波托美半音，114音分，如大调中的fa-♯fa，♭si-si），在律学内容上是不同的，所以有“升号音”的音级偏向上方音，有“降号音”的音级偏向下方音。从律学内容上解释这两个不同音高的半音及其倾向性，也正是律学理论的工具意义所在。

3.解释“等音变换”的工具意义

在基本乐理中，五度律除了解释“五度圈”的形成，即按“纯五度”的多少来决定调性的远近关系外，还解释了产生“等音转换”的原因。“等音变换”这个名词本身，即表明两音之间不能“等同”，需要用“变换”的方式加以转换，这是等音变换的本质意义所在。

在五度圈中的“12个大调”或“12个小调”，除了C大调外，其他调的调号是从1个升号向6个升号展开，从1个降号向6个降号展开完成的。形成一个从近到远的“调性关系圈”。当调号是从1个升号向6个升号展开，或从1个降号向6个降号展开，形成一个从近到远的“调性关系圈”。当调性为♯F大调时，调号即达到6个升号之多；当调性为♭G大调时，调号即达到6个降号之多。6个升号的♯F大调和6个降号的♭G大调，在基本乐理中要用“等音变换”来相互代替的。

为什么要“相互代替”？因为从五度相生律——五度圈的本质上看，每个向上方的纯五度比平均律纯五度要高“2音分”，每个向下方的纯五度比平均律纯五度要低“2音分”。当向上方6次纯五度（6个升号）到♯F音（或♯F大调）时，这个♯F比平均律的♯F就已高出12音分；当向下方6次纯五度（6个降号）到♭G音（或♭G大调）时，这个♭G比平均律的♭G就已低出12音分。♯F与♭G之间实际相差了24音分，即所谓“古代音差”或“最大音差”。这个音差无论在中国还是在欧洲都是被律学家们设法解决的“音准问题”。在基本乐理中，“解决”的方式就用“等音变换”来完成。“等音变换”所要“变换”的，就是这个五度相生律中的“最大音差”。

（三）解释功能和声的工具意义

律学理论还与和声理论有密切的关系。当和声发展需要从五度相生律向纯律过渡时，和声的数理基础在纯律中即得以体现。原来在五度相生律中能解决

的调式或音阶问题，就会向以三度为主的和声关系拓展，并在“纯律音系网”的关系中，从单纯的律学关系向“和声功能网”的和声理论转化。拉莫的和声理论，也向带音响学特征的、更具数理逻辑关系的“功能和声”转化。

“功能和声体系是由德国音乐理论家里曼于1893年完成，后有美国音乐理论家该丘斯所著《和声学》（修订于1931年）、苏联音乐理论家斯波索宾等4人合著《和声学教程》（1938）等加以发展、演绎”①，即由里曼完成了拉莫提出的大小调体系和声理论向“功能和声体系”转型，使拉莫的和声理论更具“体系化”特征。这一和声理论至今仍在教学与创作中被广泛应用，代表了人们对欧洲基于大小调体系的“传统和声”的理论共识。

在功能和声的理论中，“从中世纪开始，‘dominat’一词被当作诵唱音（reciting tone；即支配诵唱模式的音）的同义词使用。‘属音’与诵唱模式的关系由来已久，但是，它和萨洛蒙·德·科用来描述所有十二个调式中的次要终止点的调式没有关系。他的例子说明了‘属音’可能出现在两个位置：在正调式里，它位于五度的上部，即收束音上方的五度；在副调式里，出现在四度的上部，它等于收束音本身。因此，萨洛蒙·德·科的‘属音’位于正调式的五度和副调式的四度的最上部……经过一代人之后，帕朗的著作将‘属音’的位置固定在收束音上方的五度并且增加了另一个终止点——‘中音’（mediante），它和扎利诺‘chorda mezzana’（中音）是一致的，该音是将调式的五度（五度的特有种型）加以分割的音。”“鼎足而三，支撑起和声的大厦。拉莫的这种理论为近世和声奠定了基础”。②从音响学、律学数理逻辑中产生的“功能和声体系”，是德国音乐理论家里曼的贡献。

从和声理论建立的历史过程中，人们可以清晰地看到，与音阶中的律学

① 拉莫：《基于自然法则的和声论》（1722年）提出的和声理论，缪天瑞：《欧洲音乐的和声史述要》，《中国音乐学》2001年第4期。

② 托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，上海音乐出版社2011年版，第390页。

内容分析一样，和声理论，特别是功能和声理论，同样是在和声的实践中将经验性的表述转化为律学的数理逻辑认识，再抽象其中的逻辑内涵，概括出“功能和声”的理论体系及其实践意义的。虽然功能和声的首创者里曼是以律学理论的数理逻辑来表述这个理论，但是其理论基础和理论目的，无不指向欧洲古典主义和浪漫主义时期的和声实践，并为理解、认识、把握这一和声实践服务。

结 语

以上我们讨论了律学理论与音乐实践的关系，认为无论从律学理论的数据，还是从律学为和声服务的角度看，律学理论都与音乐实践紧密相联，纯数字计算的“律学”缺乏实际意义；讨论了律学理论与心理听觉的关系，认为律学的理论数据及其数理逻辑关系，反映的是心理听觉中的音准逻辑关系；讨论了律学的理论数据与实测数据的关系，认为律制中的数理逻辑关系与实测音高系统测量数据存在有机的联系；讨论了律学理论还具有理论研究的工具意义，这是律学理论所特有而其他理论无可替代的。目前，律学研究对象与研究成果，主要还在传统音乐或与传统音乐的相关内容上。在此基础上，进一步认识传统音乐的历史问题、理论问题、审美问题和音乐文化属性问题，研究传统音乐中尚未被认识的律学问题，律学理论仍可大有作为。面对非传统音乐中更为复杂的乐音组织结构与数理逻辑系统，如何拓展研究思路，丰富研究手段，深化研究方法，是律学理论值得深入思考并积极探索的新课题!

附言：拙文完稿后，即请教戴念祖先生，先生特作如下补充：

……在1000Hz上下的音，人的感觉有偏低现象。发现这个现象的人是对的，但以此却要修改律学是错误的。律学是音乐实践的总结，又影响音乐、指导音乐的实践。例如，三分律或五度律，是在很长时期的音乐实践之后，于公元前6-4世纪才总结出来的。从14-18世纪，五度律

的上行和下行半音之区别，致使音乐家发现、利用，甚而陶醉这种上行或下行的旋律级进时的倾向感。这又得感谢律学理论曾给人们的启发。18世纪末19世纪初，等程律在钢琴中的运用，这种倾向感不见了，以致直到今天还有人在埋怨，甚至诅咒钢琴应当消亡。他们不知道五度律和十二等程律是不同的两种律制。如此等等，不一一列举。那个人的发现所以是对的，因为那是一种典型的音乐声学和音响心理学现象。它既与频率有关，又与响度有关。解释如下：

纯音的频率（单位Hz）和它的响度的关系，据实验测定为：在响度40方（方是响度的单位，是1000Hz纯音的声压级；又以40方的1000Hz纯音的响度作为音高的标准量度，称为1000“美”mel）下，1000Hz纯音的音高为1000美，2000Hz的纯音音高是1545美，而500Hz的音高是602美。一般说来，与标准音的响度相比，是不是2000Hz的音，其音高也应是2000美？但实际上只有1545美，少了455美；而500Hz的音的音高应是500美，但实际上是602美，多了102美。这就是某些人说的过1000Hz的音偏低，少1000Hz的音偏高的道理。应当说，这是音响心理学。它是在客观物理量的基础上建立起来的。物体的振动频率是物理的客观实在量，它是音响心理学和律学的基础。

假设要据上述音响心理学修改律学的基础，可以想见，这对于广播、电视、所有电子音乐，甚至卫星通信，都将是一场灾难。

以上意见可参阅马大猷、沈嵘著《声学手册》第570—571页（科学出版社，2006年）。不一定对，仅供参考。

祝好！

戴念祖

2015年9月9日

感谢戴先生！感谢学友李玫、冯卓慧及武芳芳同学对本文写作的帮助！

（原载《中国音乐学》2015年第4期）

曾侯乙钟铭“龢”字探微

在曾侯乙钟铭的全部铭文中，“龢”字仅一见：“姑洗之龢”，这是中层三组4号钟背面右鼓部的一句铭文。“龢”通“和”，原字除意符“龠”字外，还有意符“音”字，似强调其在音乐中的作用。[①]4号钟的正鼓音为“商”（相当于今之“Re”），侧鼓音为“羽曾”（相当于今之“Fa”）。“姑洗之和”是钟铭用以解释这个侧鼓音“羽曾”含义的第一句话，意为“羽曾”首先是“姑洗”律的“和”。“姑洗之和”，即“姑洗之宫”的第四级。就一般的文献记载而言，十二律中作第四级的是“仲吕”，但仲吕在“三分损益”中与“黄钟”（第一级）是不协和的关系。因此，《淮南子》有“仲吕极不生”（《天文训》）之说，意思是“仲吕”不可准确地回复“黄钟”，因为二者之间的关系不是纯五度。和，有“谐和”“调和”“平和”等义，从音乐的角度讲，其基本意思都与“和谐”及使之和谐有关。但如何才能达到和谐，如何才能使之和谐呢？钟铭未见说明。自从黄翔鹏先生指出，曾钟的定律应以琴律为基础[②]后，使钟铭的解释有了理论的前提和实践的基础。对钟铭的解释虽然也有不同看法，但未见曾钟调律来自“琴律”的否定意见。本文仍以“钟律就是琴律”的论点出发，通过曾钟

① 裘锡圭、李家浩：《曾侯乙墓钟、磬铭文释文与考释》，《音乐研究》1981年第1期第21页；湖北省博物馆：《曾侯乙墓》（上），文物出版社1989年版，第560页。

② 黄翔鹏：《中国传统音乐音调的数理逻辑问题》，《中国音乐学》1986年第3期第11页。

定律与钟铭、音位排列、测音数据等方面，对“和”字的本义从以下几个方面再作综合分析。

一 “和”不是“仲吕”

作为第四级音的“姑洗之和”，与三分损益的律学理论不同。在三分损益中，以“黄钟”律为始发律，“仲吕”是十二律中的最后一律，也是七声音阶中的第四级。仲吕与黄钟之间的音分差为522音分，弦长比为131072/177147。从它“相生”到“黄钟”，要比始发律的黄钟高24音分，所以《淮南子》才说它“极不生”。

“和”字所在的音位是“羽曾”，为中层三组4号钟正面右鼓部所标。作为一个“音位”，羽曾在理论上应有两个律高：在音系网中“基列”498音分的F，“一次高列”520音分的F。[①]钟铭“和”应当为前者，这与琴律所特有的、从“十徽”产生的纯四度音相同；《淮南子》的“仲吕”为后者，是三分损益的“仲吕”。从仲吕再生一律回到始发律黄钟，已偏高24音分（80/81），达到一“律”之差90音分（小半音，243/256）的四分之一。在“羽曾”音位上的“姑洗之和”，如按五度再生一律，回黄钟却无此音差，所以它是基列的F。

“姑洗”为全套钟的标准律，“姑洗之宫”为宫调体系的起点音。中层三组5号的钟侧鼓为“宫”音，该钟背面侧鼓的铭文有“姑洗之宫”。“姑洗之宫”与“姑洗之和”之间的音准关系，反映出“和”与“宫”之间有音高准确的实际要求。曾侯乙编钟出土后先后作过三次测音，上述两音的“宫”与“和”三次的测音数据分别为：京测C5-24/F5-22；沪测C5-15/F5-16；哈测C5-21/F5-20[②]。都表明相对音高是非常准确的纯四度关系（京测：502音分，沪测：499音分，哈测：501音分。根据琴律理论，其理论数据为498音分[弦长比值：3/4]，与之相比，测音数据的音分

① 崔宪：《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》，人民音乐出版社1997年版，第74页。

② 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》(上)，文物出版社1989年版，第115页。

数误差仅在1至4音分，可以说相差无几）。

可以说，测音的数据与“和”字的本义相同。但测音的数据并不能完全等同于理论本身，要说明“和”字的本义，还需要从其他方面予以讨论。

二 声应相保曰“和”

在传世文献中，对“和”字的解释有多种，与调音并取得“谐和”关系的，如《虞书·舜典》：

> 诗言志，歌永言，声依永，律和声。

这里讲的是“声”由歌咏产生，“律”的作用是使声谐和。《国语·周语下》对“和”有进一步的解释：

> 乐从和，和从平。声以和乐，律以平声。
>
> 物得其常曰乐极，极之所集曰声；声应相保曰“和”，细大不踰曰“平”。

上文对“和”的描述是“声应相保”，对“平”的描述是“细大不踰”，“和”与“平”是一个意思，“声应相保”与“细大不踰”也是一个意思，表示的也都是谐和之意。《国语·郑语》还有史伯对“和”作的解释：

> 夫和实生物，同则不继（阴阳和而万物生。同，同气）。以他平他谓之“和”（谓阴阳相生，异味相和）。故能丰长而物归之（土气和而物生之，国家和而民附之）；若以同裨同，尽乃弃矣（裨，益也。同者，谓若以水益水，水尽乃弃之，无所成也）。故先王以

土与金木水火杂，以成百物（杂，合也。成百物，谓若铸冶煎烹之属）。[1]

引文中韦昭（三国时吴国人）的注，是以自然界的现象，国家与民众的关系来解释这几句话的。史伯这几句话就是以音乐中调音的关系来比喻国家、政体的稳定和社会关系的调和的。

从音乐的角度来看，“和”是对两个不“同”音进行调整，以达到谐和的目的，所以是“和实生物”、是“以他平他”的关系；若以音高关系相同的两个音进行调整，那就是“同则不继”，调整不成需要的整个乐音体系。根据这个道理，先王是用土与其他的物质相“合”，做成“百物”。“和实生物，同则不继”这两句话，说明了“和”的本质。虽然历史上对“和”的含义做过各种各样的解释，包括政治秩序的、社会关系的、美学的，等等，但作为表述音乐中的 “和”与“同”这一对相反相成的音高概念，还没有得到足够的重视。“和”的概念最初可能讲的就是调整乐音的音高关系，后来才转为其他含义的。

后来的文献，如《吕氏春秋·孝行览》的“正六律，和五声，杂八音，养耳之道也”；《礼记·中庸》的“发而皆中节，谓之和”；《说文·龠部》的“龢，调也。读与‘和’同”（段注：“经传多借和为龢。”）这几段文字中“和”字都具有“谐和”“调和”之意。与钟铭“和”相关的信息，其具体内容我们再做进一步的分析。

三 曾钟正鼓音、管子五音与“和”

“和”的调音作用，是在音乐实践中体现的。当我们将“和”字放到琴的调音中分析，即会发现“和”字除了在“宫、商、角、徵、羽”之中有

① 《国语》，上海古籍出版社1988年版，第515—516页。

“音级”的意义外，还有“使谐和”的意义。

在琴学理论中，各弦用五个“正声”命名及调弦定音的不同顺序，分“宫、商、角、徵、羽”和“徵、羽、宫、商、角”两种方式。前一种突出“宫”音的“第一弦”位置，后一种表明“宫”音在“五声”中居中；前者即“一弦为宫”，后者即“三弦为宫”。曾侯乙编钟的钟铭与正鼓音排列包含了两种方式。按后一种方式的安排及调音原则，与《管子》中的两段文字如出一辙。在《管子·地员》中载：

> 凡听徵，如负猪豕觉而骇。凡听羽，如鸣马在野。凡听宫，如牛鸣窌中。凡听商，如离群羊。凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清。凡将起五音。凡首，先（主）[立][①]一而三之，四开以合九九，以是生黄钟——小素之首，以成宫。三分以益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足，以是生商。有三分而复于其所，以是成羽。有三分去其乘，适足，以是成角。[②]

在《管子·五行》中载：

> 昔黄帝以其缓急作五声，以政（通“正”）五钟。令其五钟，一曰青钟大音，二曰赤钟重心，三曰黄钟洒光，四曰景钟昧其明，五曰黑钟隐其常。五声既调，然后作立五行以正天时，五官以正人位。人与天调，然后天地之美生。

---

① 郭沫若：《管子集校》“主”校作“立”，“立一而三之”即以一根弦的长度再分三份。《郭沫若全集》（历史编第七卷），人民出版社1984年版，第308—310页。

② 戴望：《管子校正》，《诸子集成》（五），中华书局1954年版，第311—312页。

“以其缓急作五声，以政五钟”，指明了是用弦的“缓急”来调整“五声”，并以这五声来正“五钟”。五钟的排列按五声的关系来安排：以“徵、羽、宫、商、角”对应于“青钟、赤钟、黄钟、景钟、黑钟”[①]。《地员》中的“小素之首”，是“黄钟”的位置，也是“宫”音的位置。

“小素之首”即“小弦之首”[②]。从弦的应用考虑，有“大弦”，才有“小弦”。否则，“小素”之“小”就失去了对应的关系。这是琴、筝、瑟这些“丝”属乐器才有的弦制，只是“大弦”与“小弦”的作用尚待进一步研究。

将《管子》这两段文字综合起来可以发现：五声与五钟的排列，黄钟与宫音的位置都是一致的，按图表表示关系如下：

五　声	徵	羽	宫	商	角	备　注
（比喻）	猪	马	牛	羊	雉	动物叫声
五　钟	青钟	赤钟	黄钟	景钟	黑钟	
（形容）	大音	重心	洒光	昧其明	隐其常	
弦　序	一	二	三	四	五	调弦作“缓急”
（弦质）	（大弦之一）	（大弦之二）	小素之首	（小弦之二）	（小弦之三）	“素”即“弦”

按照上图的关系，与现古琴的“正调”定弦相同，这是古琴“正调”定弦以“三弦为宫”的弦序。“和”之所在为“三弦”，但这里却是“宫”。这看似矛盾之处，但正是“一弦为宫”，即“三弦为和”的关系，亦即曾钟“姑洗

① 曾侯乙编钟的铭文与音位安排，均以“徵、羽、宫、商、角”的排列为基础。

② 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期第29页；崔宪：《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》，人民音乐出版社1997年版，第161页。

之和”的内容。

黄翔鹏先生曾在他的《乐问》的第八问中这样提问：“如果五声、六律就是由宫、商、角、徵、羽，再加上个‘和’字，那么六府作为水、火、木、金、土，再加上个‘谷’字，以谷对应于‘禾’，能够说明先秦人确实有过‘羽曾’为‘和’的宫音上方纯四度音级概念吗？”[①]我们暂不去讨论“六府”的内容问题，仅从曾钟的高音区看，即可得知在“正声”(宫、商、角、徵、羽)之外，加上一个‘和’字所产生的音列，正是高音区所剩的六个音的关系，可见“和”字所在音高的重要性。按五度关系排列，“和”字与“正声”这六个音的关系如下：

音名	F	C	G	D	A	E
阶名	和	宫	徵	商	羽	角

五个“正声”加“和”的这六个音级，在曾钟的高音区以“水落石出”[②]的方式全部显露，不仅说明“和”字的重要，结合测音数据分析，也说明这六个音在曾钟是六个常用调的关系，而且“和”字所在的“F调”，在六个调中还是最佳的音准条件。[③]

四 齐国“黄钟”与“和”

在曾侯乙钟铭中有齐国的律名仅“吕音”一例，并无“黄钟”及其他律名。但是，“吕音”所在律位及与“和”字的关系却透露出齐国“黄钟”的律高，这对《管子》文献所载的乐律关系有重要认识作用。

① 黄翔鹏：《乐问》，中央音乐学院学报社2000年版，第16页。

② 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期。

③ 崔宪：《曾侯乙编钟宫调关系浅析》，《黄钟(武汉音乐学院学报)》1988年第4期，第51页。

中层二组11号钟正鼓音为“商角”(#F)，其背面钲部与正鼓部的铭文这样记载：“嬴[1]孠之宫。‘嬴孠’之才(在)楚为‘新钟’，其才(在)齐为‘吕音’。”(相同的铭文还见中层三组2号钟、下层二组2号钟)这几句铭文的意思是：(曾国的“商角”)，是“嬴孠之宫”。“嬴孠”这一律在楚国称为“新钟”，其在齐称为“吕音”。这里透露出的信息是：齐国的“吕音”相当于曾国的“嬴孠”(#F)，它比“和”(F)高一律——半音。按照“和”字作为古琴正调的“三弦”考虑，“吕音”比这个三弦为“宫”的音高半音。《管子》所说的“宫”与“黄钟”相等，比黄钟高一律的是“大吕”。“大吕”在齐国是不是就称为“吕音”呢？如果是，齐国的“黄钟”正在这个“姑洗之和”——F。

《管子》以齐国的管仲为名的学术论著，以齐国的“吕音”与“大吕”相对应，可以反证曾钟的“姑洗之和”，恰是齐国的“黄钟之宫”，这正好是琴的正调的三弦音位；而琴之“三弦为宫”的乐制，又与齐国的“黄钟”有同构关系。令人惊奇的是，在定调的音高上，今天古琴“正调”定音的三弦仍然在F的音高附近，一弦音高也仍然是C，与曾侯乙编钟的音高基本相同。

五 古琴两种乐调称谓与“和”

在古琴的乐调体制中，“一弦为宫”与“三弦为宫”，代表了两种乐调体制。

一弦为宫者，如《太音大全集》“论弦”载：

> 一弦属土，主宫，为君。其色黄，在天符土星，於人曰信，分旺四季；二弦属金，主商，为臣，其色白，在天符金星，於人曰义，应秋之节；三弦属木，主角，为民，其色青，在天符木星，於人曰仁，应春之

① 因无“嬴”字，故以“嬴”字代替。

节；四弦属火，主徵，为事，其色赤，在天符火星，於人曰礼，应夏之节；五弦属水，主羽，为物，其色黑，在天符水星，於人曰智，应冬之节；六弦文声主少宫，在天符文星，於人曰德，柔以应刚；六弦武声主少商，在天符武星，於人曰武功，刚以应柔。[①]

上文称一弦为宫，二弦至五弦则为商、角、徵、羽。三弦虽为"角"，但音高却为"仲吕"（实以代称"第四级音"）。"角弦"与"仲吕"之间的矛盾，琴家不是不知，如《琴书大全》"声律下"载：

三弦散声为姑洗，应於一弦十一徽上，为黄钟宫角声，乃黄钟宫弦法也。三弦散声为仲吕，应於一弦十徽，与官声韵合，三弦散声为仲吕宫。……五音"正调"弦，三弦为仲吕，姑洗律虽与一弦十一徽相得，而三弦既为仲吕，已无姑洗之声。[②]

这里明确指出三弦虽称"角"却不是"姑洗"，而是所谓"仲吕"。姑洗与一弦十一徽相同，而仲吕则是与一弦十徽相同。此"仲吕"非三分损益所得，与一弦十徽相同实为"和"。

一弦为宫者，如《阳春堂琴经·琴学渊源上》的论"五音辨考"载：

宫调　考之宫数八十有一，弦之丝亦如之声，大浊也；位于一弦专之而为宫调，有舒旷之音。商调　考之商数七十有二，弦之丝亦如之声，稍浊也；位于二弦专之而为商调，有感叹之音。角调　考之角数六十有四，弦之丝亦如之声，微浊也；位于三弦专之而为角调，有疾速之音。

① 《琴曲集成》（第一册），中华书局1981年版，第38页。

② 《琴曲集成》（第五册），中华书局1980年版，第65页。

徵调　考之徵数五十有四，弦之丝亦如之声，稍清也；位于四弦专之而为徵调，有和美之音。羽调　考之羽数八十有一，弦之丝亦如之声，最清也；位于五弦专之而为羽调，有凄思之音。[①]

上文与《管子》的关系不同，它将宫音的比例数“八十一”，放在一弦之上，而三弦的比例数为“六十四”，以“角”称谓。此“角调”已将“角弦”改为“慢三弦”的“角音”，故可为“角调”。这完全是从一弦为起点，按五度关系相生产生的各弦音高，正合“宫、商、角、徵、羽”五音，称为“五音”并做“辨考”，是“一弦为宫”之说的改造，即三弦本为“和”，改为“角”后，五根弦的散声依次为“宫、商、角、徵、羽”五音。用今天的语言表述，这是以一弦为宫的“同宫系统”的五种调式，并不构成“宫、商、角、徵、羽”五个调高。“五音”调，即以五个“正声”命名的“五音调式”。

对以上“五音”的相生次序，《阳春堂琴经·琴学渊源上》在“弦附木论”中这样解释：

太史公（按：将《史记》注文误为正文。）五声琴律，其五音数谓：九九八十一以为宫（散声），三分去一下生徵（九徽），徵三分益一下（按：应为“上”）生商（十三徽。按：应为十三徽“外”或“左”。），商三分去一下生羽（八徽），羽三分益一上生角（十一徽）。[②]

上文对“五音”做了琴律中相生关系及各音徽位的解释，是对“五音辨考”的补充。

---

① 《琴曲集成》（第七册），中华书局1981年版，第229页。

② 《琴曲集成》（第七册），中华书局1981年版，第233页。

对以上两种称谓与两种宫调系统，《琴书大全·声律下》在论“角声”一节中，做了正确的评价和准确的分析，并指明了二者间相同或不同的关系：

> 琴自第一弦到第五弦为宫、商、角、徵、羽，虽常人亦皆传习此说，然十二律旋宫之法，此为黄钟宫一律弦法而已。自黄钟宫以次下生上生至仲吕，十二律周遍皆可以为宫。今姑以黄钟宫一律言之，黄钟以第一弦散声为宫，三分损一在九徽，与第四弦散声合为下生林钟，为徵；又自九徽三分益一在十三徽外，与第二弦散声合为上生太蔟，为商；又自十三徽外三分损一在八徽上，与第五弦散声合为下生南吕，为羽；又自八徽上三分益一在十一徽上为黄钟角之按声，第三弦为黄钟角之散声，皆应姑洗之律。此天然黄钟宫之角声也。世俗琴家率皆不明古律法，但狃于传习以所弹为五音正弦，初不知其为仲吕宫弦；又惑于传闻琴自一弦至五弦为宫商角徵羽，亦不知其非黄钟宫弦，遂执以三弦为角者，其弊正坐此。抑岂非因三弦十一徽上，按声为五弦角声之应，遂讹传就以三弦散声为角，或者亦出于此。殊不知仲吕之三弦散声实为宫，而五弦散声乃为角也。[①]

以上这段文字区分了“角弦”与“仲吕宫”的关系，也讲明了“传习”与“讹传”的错误所在：从一弦至五弦按宫、商、角、徵、羽的名称称谓，是一般的说法。在以十二律旋宫的方法中，这不过是以一弦为“黄钟宫”这一律（调）的弦法而已。按十二律的关系，每一律都可以为“宫”。如以“黄钟宫”而言，一弦以黄钟为宫，按三分损一处理，其位置在九徽，与四弦“林钟”律相合，得“徵”音；又以四弦的九徽作三分益一处理，产生一弦十三徽之外（徽位偏左的位置）的位置，与二弦的散声的“太蔟”律相合，得“商”

① 《琴曲集成》（第五册），中华书局1980年版，第64页。

音；又以十三徽之外的位置作三分损一处理，其位置在一弦的八徽，合第五弦散声的“南吕”律，得“羽”音；又以八徽作三分益一处理，其位置在一弦十一徽的位置，得一弦黄钟之角的按声，合第三弦作黄钟角的散声，这两个音高都是“姑洗”律。这是“黄钟宫”的“角”声。世俗的琴家都不了解古代的生律方法，但拘泥于传习中以“五音”称谓的调弦，不知三弦最初是以“仲吕”律的“宫”弦；又不明白传闻中一弦至五弦为什么会称“宫商角徵羽”，亦不知这不是黄钟律的宫弦，所以认为是以三弦为“角”音。殊不知“仲吕”是以三弦的散声为宫，而五弦的散声则是其“角”音。

以图表表示，“正调”定弦称谓的两个系统在“正调”上的差别如下：

弦　序	一	二	三	四	五	六	七
音　高	C	D	F	G	A	c	d
律　名	林钟	南吕	黄钟	太蔟	姑洗	林钟	南吕
三弦为宫	徵	羽	宫	商	角	少徵	少羽
生律次序	2	4	1	3	5	（2）	（4）
律　名	黄钟	太蔟	仲吕	林钟	南吕	黄钟	太蔟
一弦为宫	宫	商	角	徵	羽	少宫	少商
曾钟姑洗律	宫	商	龣	徵	羽	少宫	少商
生律次序	2	4	1	3	5	（2）	（4）

这两种称谓，“三弦为宫”是以第三弦的音名“宫”相称，各弦的顺序以“正调”的相对音名相称，三弦是“宫音”，等于“黄钟”；“一弦为宫”是以第一弦开始，各弦的顺序分别称为“宫、商、角、徵、羽、少宫、少羽”，一弦“宫弦”，等于“黄钟”，三弦则是“角弦”而非“角音”，魏李登《声类》分卷即按“宫、商、角（龣，jué）、徵、羽”命名，晋吕静依李登的分类作《韵集》5卷，亦为“宫、商、角、徵、羽”各一篇，清《九宫大成南北词宫谱》也以“宫、商、角、徵、羽”分编5函，每函5册，共25册。可见“五声”之

名作序号的用法由来已久。上文对曾钟与《管子》的关系所作的分析，是前者；而后者，与《吕氏春秋》的关系相同。《吕氏春秋·卷六·音律》载：

> 黄钟生林钟，林钟生太蔟，太蔟生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太蔟、夹钟、始洗、仲吕、蕤宾为上，林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。①

这段文字说的是三分损益的律学问题，并明确了从黄钟开始各律间“相生”的方向，这个相生的顺序，正是以“弦”的长度关系为基础进行的。由于黄钟生林钟的关系是“去其一分以下生”，即由黄钟向上方五度相生，将黄钟对应于宫音，则林钟所对应的徵音比宫音高五度。与琴相联系的话，这是从一弦为宫从“五音”向“十二律”拓展的关系。从以上《阳春堂琴经》的对琴调律关系的描述中可以充分地证明这一点。

六 琴之“十徽”与“和”

朱载堉在创立十二平均律“新法密率”的过程中，对非文献记载的音乐实践十分重视，并从中得到提出“新法密率”的重要启示。他对乐工在琴和笙两件乐器的观察后指出，三分损益的“仲吕”与琴的“十徽”不相合，采用的是不同的原理：

> 或问：“凡琴定弦，专取九徽、十徽，不取余徽何也？”答曰：“九徽、

① 陈奇猷：《吕氏春秋校释》，学林出版社1984年版，第324—325页。

十徽，琴之纲领，调弦考律必先较之，乃天地自然之音，非人力所能为也。于此两徽考之，方知新旧二种算术孰为疏密。且见仲吕正位不与十徽对者，非也。”问曰：“律位既不对徽，移徽以就律位可乎？”答曰：“不可也。琴中有徽，譬犹天之赤道；徽间有律，譬犹日之黄道。圣人制作，各主一理，并行而不相悖。”[①]

这段话以“赤道”“黄道”来比喻“仲吕”律位不对“徽位”的关系，明确地指出这是两种不同的“理”，都为“圣人”所作，两种“理”都“并行而不相悖”。这里，朱载堉大胆地指明与三分损益不同的另一种存在于琴上的“理”，根据这个“理”，琴的一弦上的“十徽”，音高与三弦相同。一弦为“黄钟之宫”的话，三弦就是“黄钟之和”。曾侯乙钟铭的“姑洗之宫”与“姑洗之和”，关系与琴的“正调”的弦序与音高完全相同。以琴的一弦“九徽”——纯五度定四弦，用“十徽”——纯四度定三弦，这样的方法至今仍在使用。朱载堉说这是“琴之纲领”，实在是行家之言。他注意到的明代琴的调弦、定音关系，虽与曾侯相距千余年，但与钟铭的记录却有异曲同工之妙。

七 笙制与“和”

《尔雅·释乐第七》：“大笙谓之巢，小者谓之和。”“笙十九簧曰巢，十三簧曰和。”《尔雅》将“和”直接与“小笙”画等号，宋代还有“巢笙”“和笙”之称[②]，表明巢与和是笙的两种形制。

对笙的调音，朱载堉观察的结果是：“惟世间笙匠颇能知音，盖笙簧之子

---

① 朱载堉著，冯文慈点注：《律学新说》，人民音乐出版社1986年版，第74页。

② 陈旸：《乐书》卷一百二十三。

母配合，若非知音则不能调。”这是给笙匠以极高的评价。对笙匠调音的过程，他进一步描绘说：“凡律相生则相应和：假若使一人吹黄钟，仍令一人吹林钟与之合；吹林钟则太蔟与之合；吹太蔟则南吕与之合；吹南吕则姑洗与之合；……”[①]即按“五度”的关系进行笙的十二律的调音。在这段话中，朱载堉没有说明“与之合”的每一律是前一律的上五度还是下四度，特别是第一次“相合”的黄钟与林钟的关系是上五度还是下四度。从现在民间或专业的“点笙”调音来看，上五度与下四度的调音作用应当是一样的。

从《尔雅》的记载与朱载堉对笙的定音的描述来看，“龢”字与笙有密切的关系：(1) 从字形上看，“龢”字的意符“龠”，是一个“编管”的乐器；(虽然对“龠”的乐器形制有“单管多孔”的看法，但“多管多孔”似更接近于字形的本意) 声符“禾”表明这个字的读音，又也“和”字的音、义相同。(2) 从笙的定音方式看，“宫”与“和”是定音的出发点，由相距四、五度的“宫－和”(黄钟－林钟) 关系开始，衍展成“五声”或“十二律”。(3) 从“和音”演奏的习惯上看，笙这件乐器基本上不奏“单音”的旋律，而是以四、五度的关系奏“双音”或“多音”。

笙这件乐器很可能保存了古老的方法。因为从民间笙的音位及其定音、调音的关系上看，它的最长一“苗”用的是“林钟”而非“黄钟”，这与隋朝时“太乐”所奏完全一致。笙的音位安排以工尺谱字的“尺”为最低音，暗含了“大尺为母”“以尺为度”的法则。“各地乐种相同的音乐实践规律说明，‘尺’字是调律法的起点。‘以尺为度’的、度量衡中的‘尺’，也就可能是根据某种特指的‘尺度’为标准、具有固定音高意义的谱字‘尺’的来源。这个特指的‘尺度’，真正是历代笙匠立足实践中的‘尺度’，它不是黄钟律，而是最长一根笙苗上的律高‘林钟律’。”[②]笙的音位安排以林钟在最低音，黄

---

① 陈旸：《乐书》卷一百二十三，第43页。

② 张振涛：《笙管音位的乐律学研究》，山东文艺出版社2002年版，第174—175页。

钟在林钟之上这样一种关系，正好是曾钟“姑洗之宫”与“姑洗之和”的关系，也是《管子·地员》中“徵”与“宫”的关系，还是古琴三弦为“宫”（一弦作“徵”）的关系。“和笙”之“和”，与曾钟钟铭之“和”如此相同的这些关系，很难仅用“巧合”来解释。

从曾钟上看，“龢”字的音位在“羽曾”，不在“角”：前者是“宫”的纯四度，后者是“宫”的大三度，本来就分属两个不同的音位。后人对古琴三弦上“角弦”与“角音”的矛盾存在不同看法，应当是正常的事。因对相同关系的不同认识而产生不同的称谓系统，也就奇怪了。

以上对曾钟钟铭“龢”字内涵的分析，仅仅是现有成果与一般材料的综合。但再作观察，曾钟的音位排列，有从D音开始，如下层二、三组，中层一组、中层二组；有从G音开始，如中层三组。D音与G音之间为纯四度关系。不仅如此，我国传统乐器与宫调理论：笛之曲笛（定音A）与梆笛（定音D）之间，“子母笛”之间——相距纯四度；民间乐调有“子母调”调名——相距纯四度；工尺谱的“正宫调”(G)系统和“小工调”(D)系统——还是相距纯四度……这些乐器的定音与宫调的理论，都显示了与“宫－和”，与“黄钟－林钟”相同的内在联系。因此，铭文“龢”虽仅一见，但其中所包含的更深层的含义，尚待进一步的深入研究。

（原载《中国音乐学》2005年第1期；《黄盛璋先生八秩秩华诞纪念文集》，

中国教育出版社2005年版。）

正声与变声

——我国传统七声的理论基础

正声与变声，是我国古代音乐文献中有关音阶理论的表述出现最多，涉及最广的一对概念。“正声”即“宫、商、角、徵、羽”，也称“五正声”；“变声”即变徵、清角（和），变宫、清羽（闰），也称“二变”。在古代音乐文献记载中本无“音阶”一词，“七声”“七音”或“七律”，即在以汉族音乐为主的传统音乐中广泛应用的七声音阶。从古代文献的记载与欧洲音乐基本理论的比较中可知：在欧洲大小调理论中，“四音列”是其中的重要概念之一：七声音阶由两个四音列构成，四音列亦即七声音阶的组织基础。四音列概念与古希腊“里尔琴”的指位关系直接相关，这种指位关系被记录下来并再用于实践的指导，是四音列理论形成的基础。在后来调式理论的发展过程中，从四音列到“中古调式”（教会调式），再到大小调，理论的基础一以贯之，也反映了欧洲音乐的实践基础，没有脱离四音列所包含的基本因素。我国历史文献中所记载的有关音阶理论，也与音乐的实践紧密相关。与四音列理论相比，我国传统的七声，是在“五声为主，七声为辅”的基本音调风格的基础上形成的理论。因此，具有组织基础含义的正声与变声，不但反映了我国传统音乐音调特征的基本内容，也提示了我国传统七声音阶的理论本质。本文就正声与变声在七声音阶理论中的作用作简要的论述，希望得到专家与同行们的关注，共同关心我国传统音乐基本理论的建设问题。

一 四音列理论的来源与实践基础

在讨论我国传统七声的理论基础之前，我们有必要对欧洲四音列理论作简要的回顾。

四音列（tetrachord）的原意为“四弦的乐器”，后引申为“音阶形式”。[①]在古希腊，四音列的关系分为三种：“自然音的，变化音的和四分音的。四音列两端的界音被认为是音高固定的，而中间两个音可以位于两个界音内的连续体的适当的点上。最低的音程通常是最小的，最高的音程则是最大的（见下例1.2.3.）。在自然音四音列中最上面的音程是全音，下面一个音程是半音。在变化音四音列中最上面的音程是小三度，下面两个音程是半音，构成密集区（pyknon）。在四分音四音列中上面的音程是大三度，下面密集区的两个音程小于半音，接近或实际上就是四分之一音。四音列的这些组成部分可以略有伸缩，这种变化产生同一类四音列中的‘色调层次’。”[②]



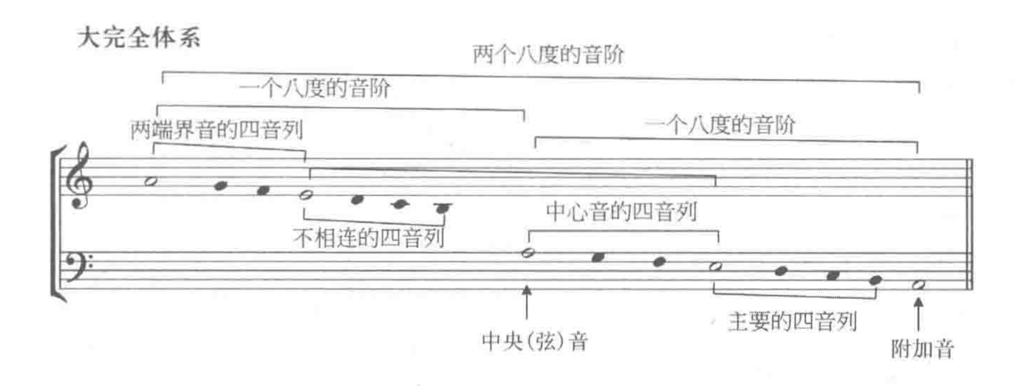
“两个四音列可以按两种方式中的任一种结合而成七音列、一个八度和两个八度的音阶。如果一个四音列中的末一音是另一个四音列的第一音，这样的两个四音列叫作相连的；如果两个四音列之间隔开一个全音，这样的四音列叫作不相连的。”如下例：



① 《简明牛津音乐词典》，人民音乐出版社1993年版，第987页。

② ［美］唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡：《西方音乐史》，人民音乐出版社1996年版，第9页。

四音列的结构扩展，“最后演化成‘大完全体系’，即一个由相连四音列和不相连四音列交替出现而构成的两个八度的音阶”，分别可以构成“加音而相连的两个四音列”和“不相连的两个四音列”。最后可以演化为由一个相连的四音列和不相连的四音列交替出现而构成两个八度的“大完全体系”[①]：



在这个体系中，音的定名来自演奏不同的音乐时在里尔琴上手指的不同位置，“三种四音列”本身，是三种不同的音乐对四音列三种不同的音高要求。这其中包含的重要信息是：四音列理论的来源与“里尔琴”的音乐实践密切相关。后世来自欧洲中古调式的大小调音阶理论，其理论渊源与之紧密相联，四音列作为欧洲音阶调式的理论基础，自然有它合理的历史继承性。在与古希腊时代相同或相近的历史中，我国的实践与音乐理论自身有什么特点？这些特点又对后世的影响存在哪些值得思考的问题呢？这些，是我们下面想讨论的问题。

二 我国历史文献中的音阶理论

音阶（scale）一词，在欧洲大约产生于古典音乐时期，原意来自将调式中的所有音级由高至低，或由低至高顺序演奏的表述。这是古典音乐作品中主题

① ［美］唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡：《西方音乐史》，人民音乐出版社1996年版，第10页。

与主题间，段落与段落间过渡的常用手法。后来，音阶才引申为对调式中音级关系的结构描述含义，即主音第一级与其他音级相互关系的概括。在我国的历史文献中，并无“音阶”一词，但与现音阶相近或相同的概念，以及与音阶有关的理论表述，一般都与音乐的实践有关。下面我们分别从五声、七声、九声几个概念进行讨论。

1.琴属乐器以“五声”定弦

五声一直被古人和今人都认为是我国音乐最基本的音阶结构之一，因为我国以汉族为主的传统音乐，音调以五声为主，记录“宫、商、角、徵、羽”五个汉字，早在甲骨文中就已存在。但它们什么时候开始或完成作为音名或唱名使用，尚不清楚。从记载三分损益法理论最早的文献中，我们看到这个理论是用“宫、商、角、徵、羽”五个音名来叙述的。《管子·地员》载：

> 凡将起五音。凡首，先(主)[立][1]一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵。有三分而去其乘，(适足，)以是生商。有三分而复于其所，以是成羽。有三分去其乘，适足，以是成角。

这段文献描述了“宫、商、角、徵、羽”五个音按五度关系构成“五声”关系的产生次序，也给出了每个音的弦长比值，从而知道这五个音在“相生”中的相互关系。值得注意的是，清代的学者已经注意到这段文献与琴属乐器的关系，因为除了对“宫、商、角、徵、羽”五个音进行了各音间“律数”及相互关系的描述外，他们还对“小素之首”的含义做了“小弦”的解释[2]。虽未

① 清代学者王引之认为：“主”当为“立”字之误；《史记·律书》有“置一而九三之以为法”的记载，“置一”当即“立一”。

② 《清史稿·乐志二》：“小素云者，素，白练，乃熟丝，即小弦之谓，言此度之声立为宫位，其小于此弦之他弦，皆以是为主，故曰‘以是生黄钟小素之首，以成宫’也。”中华书局校点本，第2779页。

解释“小素之首”的全部涵义，但把“小素之首”释为“小弦之首”，将律数与“弦律”联系起来，应该是有道理的。因为按照《管子》的“宫”为首的“五音”与曾侯乙钟铭作比较后可知，曾钟的八度分组，正是以在“五音”组的基础上再加前后缀词表示不同八度组。曾钟的十二律名齐全，五音在其中占有重要的地位，即在所有的钟铭中，律名共有28个不同的名称，分属十二个律位。但对“宫、商、角、徵、羽”这五个表示“正声”的音级名称，得到特别的强调，如在挂钟的横梁上表示各钟正鼓音的刻文，和钟铭中每一律名中的音级名称，都突出了五个“正声”，《六韬》中的一段话像是对这个现象的说明：“夫律管十二，其要有五：宫、商、角、徵、羽。此其正声也。”[①]意思是说在十二律（以十二支律管代表）中，关键的是正声“宫、商、角、徵、羽”。

与《管子》这段文献相联系的只有琴（古琴、七弦琴）或与琴相关的琴属乐器（筝、瑟）。因为只有这几种乐器才会与“小素”有关。在文献中最早记载的琴，其弦数正是“五”，这与“五音”是一致的。如《世本·作篇》载：“神农氏琴长三尺六寸六分，上有五弦，曰‘宫、商、角、徵、羽’。文王增二弦，曰‘少宫、少商’。”

按《管子》的叙述，这“五音”依比率数排列起来，构成以“徵”音为最低音开始的音列：

生律次序	2	4	1	3	5
音　　名	徵	羽	宫	商	角
律　　数	108	96	81	72	64

① 《太平御览》卷十六。

这个排列关系，恰如古琴的“正调”定弦[①]。琴有两种“宫”音位置：一种在一弦，称为“一弦为宫”；一种在三弦，称为“三弦为宫”。《管子》这里所记为后者。

以“宫、商、角、徵、羽”分别命名的五弦，正是传统音阶理论中的“五正声”。以汉族为主的我国传统音乐，“五声音调”的基本特性，反映在以琴为代表的弹弦乐器的空弦定音上。无论是先秦的琴、筝、瑟，还是今天的古琴、古筝，都以“五声”定弦，这应当是音乐实践的自然选择的结果。《管子》中的五个音名，实际上就是琴上空弦的关系，其中最低的一音为“徵”，排列则为“徵、羽、宫、商、角”，即为“正调”的空弦音。这与曾侯乙编钟“中层三组”以“姑洗”律为“宫”(C)的音列排列和铭文关系一致，也与“下层二组”以“浊兽钟”为“宫”(G)的音列排列和铭文关系一致，亦说明琴的定律与曾侯乙编钟定律的密切关系。《管子》的记载虽然只有五个音，但并不等于《管子》的时代只用五个音，其他的音是由弦上的按音来获得的，这由盲乐师的演奏经验来决定。[②]钟铭强调了五正声，也具备十二律齐备的条件，所以保证了曾钟能在非平均律条件下较好地进行一定范围中的“旋宫”。

除上述所论之外，古代的“六十调”理论，是以五声为主，在十二律中“旋宫”，达到六十调的范围；在调式理论中，还有“变声不立调”(详后文)之说，强调五个“正声”的调式主音作用。这些，都是以五声为基础的理论。文献的记载与琴、曾钟的音列排列与钟铭的记录，以及有关理论的五声基础，都反映了“五声”的重要与实践的需要，表现了文献与实践的统一。

2.管乐器以“七声”定音

除五声以外，七声在古代文献的记载中有更重要的地位。在讨论音阶理

① 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期；《溯流探源（中国传统音乐研究）》，人民音乐出版社1993年版，第151页。

② 同上。

论的文献中，对七声的强调远大于五声，这是古代文献的特征之一。从管乐器上说，远至河南舞阳贾湖出土距今8000年左右的“骨笛”，至先秦时大量使用的笙、笛、篪，后来的筚篥、唢呐，在固定开孔的音位安排上都以七声为基础；从固定音高定音的乐器上说，在先秦的编钟、编磬，隋唐时的方响，宋以来至今的云锣等，也是以七声为基础安排音位。

在《国语》[①]中，记载了公元前522年周景王要造“无射”钟受到伶州鸠和单穆公的反对的史事，伶州鸠回答周景王“七律者何？”(什么是七律？)时，用武王伐纣时的星宿位置来解释“七律”关系，结论是“以七同其数，以律和其声”，明确地提出了“七律”的概念。按照“七律”在“武王伐纣”时的星宿位置，七律的关系有按半音排列和按五度排列两种，根据音乐的实践，按半音排列得不到音乐所用的音阶关系，而应为按五度排列的七声：do－sol－re－la－mi－si－#fa。[②]说明这时在周王朝宫廷中，七律（七声）的理论已在广泛应用。

在其后（公元前433年以前）在曾国宫廷使用的曾侯乙编钟，其正鼓音的设计正是以“姑洗宫”(相当于今天的C）的do－re－mi－#fa－sol－la－si的音位安排的。伶州鸠的理论在后出的编钟音列中得到了证实。

在文献中，成书年代较早的《尚书·舜书·益稷》与七声相关的记载是：

予欲闻六律、五声、八音，在治忽，以出纳五言，汝听。

文中“在治忽”三字，是《古文尚书》的记载。这三个字，《今文尚书》作“采政忽”，《史记》作“来始滑”，《汉书·律历志》作“七始咏”，《隋书·律历志》作“七始训”和“七始华”。研究成果证明，“在治”应为“七

① 《国语》，记载了从西周末年至春秋时期（约公元前967—前453年）周、鲁、齐、晋、郑、楚、吴、越八国的史事，一般认为是《左传》正史以外史实的重要补充。

② 采用黄翔鹏先生在讲课时对《国语》“伶州鸠论乐”的解释。

始”，[①]七始即“七声”。《汉书·律历志》将“七始”被解释为“天、地、人”和“春、夏、秋、冬”：

> 书曰：“予欲闻六律、五声、八音、七始咏，以出内五言，女听。”予者，帝舜也。言以律吕和五声，施之八音，合之成乐。七者，天地四时人之始也。顺以歌咏五常之言，听之则顺乎天地，序乎四时，应人伦，本阴阳，原情性，风之以德，感之以乐，莫不同乎一。唯圣人为能同天下之意，故帝舜欲闻之也。[②]

这段文献认为舜帝以律学的关系——律吕来调和“五声”，然后以不同乐器——八音来演奏，最后完成于乐舞——乐。其中的“七始”，是“天、地、四时（春夏秋冬）”和“人”，这是天地依顺，四时有序，人伦相应，阴阳还原，情性还原；并在以“德”改善市风和以“乐”感召性情之间完全是一回事。只有圣人才能以天的意志统一民众的思想。所以舜帝想了解这其中的内涵。

从这段话的思想看，汉代人是把“七声”看作是与天地、四时的自然世界与人的道德观念联系在一起的，是圣人要了解并用以音乐来治理国家的事务中包含的内容。给予了“七声”一个合乎天地法则与人伦规范的地位。

《后汉书·律历志》记载了京房的理论，京房将七声看作是“声气之元，五音之正”：

---

① 据许景元对新出熹平石经《尚书》残石的研究，证明6874残石的第三行“声八音七始滑以”七字，为《益稷》“予欲闻六律、五声、八音、在治忽，以出纳五言，汝听”中的七个字。因为“金文中‘七’与‘在’的字形相近舛误。又汉时人常有‘桼’代‘七’字，例如王莽侯钲铭重‘五十桼斤’（见《武威汉简》126页“桼十”）。或可能是因易形致误为‘来’和‘采’字。‘始’与‘治’，形声相近，变致伪异。七始见于《尚书大传·虞夏传》中‘定以六律五声，八音七始’”。许景元：《新出熹平石经〈尚书〉残石考略》，《考古学报》1981年第2期，第187页。对此，饶宗颐表示了相同的看法，见其《随县曾侯乙墓钟磬铭辞研究》，香港中文大学1985年版，第42页。

② 《汉书》，中华书局校点本，第972页。

房对："……宓羲作易，纪阳气之初，以为律法。建日冬至之声，以黄钟为宫，太簇为商，始洗为角，林钟为徵，南吕为羽，应钟为变宫，蕤宾为变徵。此声气之元，五音之正也。故各(终)[统]一日。其余以次运行，当日者各自为宫，而商徵以类从焉。"①

在这段话中，京房回答了太子太傅和谏议大夫有关音乐方面的提问，他借用伏羲作《易经》从"阳气"开始的原理，解释"冬至"这一节气所用的"黄钟之宫"的音阶关系，说明结构为"宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵"的这一音阶是声音之气的出发点——声气之元，也是音乐所用的标准音阶——五音之正。

后来,《隋书·音乐中》又记录了郑译对"七始"的解释：

周有七音之律,《汉书·律历志》,天地人及四时，谓之七始。黄钟为天始，林钟为地始，太簇为人始，是为三始。姑洗为春，蕤宾为夏，南吕为秋，应钟为冬，是为四时。四时三始，是以为七。今若不以二变为调曲，则是冬夏声阙，四时不备。是故每宫须立七调。②

郑译的解释将以上文献中的看法归纳成音乐不但要用"七音",还要在第一音上"立调",所以"每宫须立七调"。这是因为"今若不以二变为调曲，则是冬夏声阙，四是不备",将"二变"提到与"正声"同样重要的地位。

到了唐代，杜佑在《通典·乐三》中的叙述简洁明了：

自殷以前，但有五音，此二者，自周以来加文、武二声，谓之为七

① 《后汉书》,中华书局校点本，第3000页。

② 《隋书》,中华书局校点本，第346—347页。

音。五声为正，二声为变。

虽然杜佑认为殷商以前是用“五音”的，五声为正，二变是周以来周文王和周武王各加的一声（这里可能是借用了古琴的说法。琴论多认为琴的古制为五弦，是文王和武王各加一弦为七弦），即在原来五声的基础上另加两个变声成七声。

各时代的文献对七声的记载有详有略，但总的看法是相同的，即七声早在先秦时就得到认同。汉代以后，七声具体内容得到了进一步的解释。

除以上所涉之外，古代音乐理论的音阶基础亦为七声，如隋代已存在的“八十四调”理论，十二律在七声基础上共可构成八十四调；如晋代已在文献中记载的“笛”，是以七声为基础，到明清以来的“笛上七调”，也是以七声为基础；宋代已在广泛应用的工尺谱，以“七字”为谱字的基本构成，还是以七声为基础。这些，应当说都是音乐实践的需要和音乐内在的规律使然。

3.文献记载的“九声”

在五声与七声之外，历史文献中的“九声”也是传统音乐理论中的重要概念之一，如《左传·昭二十年》载：

> “为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。”“先王济五味、和五声也。声亦如味，一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也。”

这里的“九歌”，从乐理的角度讲，可与“九声”相联系[1]。这两段话，前者指明在“九歌”的基础上“以奉五声”，可以理解为强调“五正声”的五声性旋律特征；后者讲“济五味、和五声”，又讲“声亦如味”，把“声”与

① 黄翔鹏：《为九歌、八风、七音、六律，以奉五声》，张振涛：《中央音乐学院学报》1992年第2期；《乐问》，中央音乐学院学报社2000年版，第103页。

“味”并提，列出了“声”的不同名称（不同的味与声用不同的名词相区别，是先秦语言的特点）。将两段文献相互参证，可理解为“五声”——宫、商、角、徵、羽是在“九声”的基础上被强调的。在九声中“以奉五声”，我们可以从两个方面来认识它的内涵：“正声”加四个不同的“变声”；琴的“正调”定弦与不同“转弦”中全部空弦音的总和。下面分述如下：

(1) 九声是五正声加四变声

在音阶的全部音级名称中，分“正声”——宫、商、角、徵、羽（Do、Re、Mi、Sol、La）和“变声”——和、变徵，闰、变宫（Fa、#Fa，ᵇSi、Si）两类，可组成一个特定的“九声音列”，按五度排列，这个音列关系为：

音级性质	变声		五正声					变声	
音名	ᵇB	F	C	G	D	A	E	B	#F
唱名	ᵇSi	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	#Fa
音级名称	闰	和	宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵

如上文所述，我国传统文献中记载的五声与七声的重要关系，我们将这“九声”看作是“同宫系统”的三种不同的七声综合，简称“同宫三阶”。[1]即五正声——Do、Re、Mi、Sol、La相同，三种不同七声音阶中的变声，分别为“Fa、#Fa，ᵇSi、Si”。

音级性质	变声		五正声					变声	
音名	ᵇB	F	C	G	D	A	E	B	#F
唱名	ᵇSi	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	#Fa

① 童忠良、崔宪、胡志平、彭志敏、王忠人：《中国传统音乐基本乐理教程》，人民音乐出版社2004年版。

续表

音级名称	闰	和	宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵
音阶性质			正声音阶（雅乐音阶）						
音阶性质		下徵音阶（清乐音阶）							
音阶性质	清商音阶（燕乐音阶）								

同宫三阶音高关系的组织结构，与现代乐理中的“同主音”关系相似。所不同的是，同宫三阶在音阶的组织结构上强调的是“同宫”关系的五个“正声”相同，两个“变声”相异，按音阶关系排列，它们的结构如下：

音　名	C	D	E	F/$^{\#}$F	G	A	^{b}B/B	（C）
唱　名	Do	Re	Mi	Fa/$^{\#}$Fa	Sol	La	^{b}Si/ Si	（Do）
音级名称	宫	商	角	（变声）	徵	羽	（变声）	（宫）

这个结果的形成，取决于我国传统音乐五声音调特点，五声的关系被突出后，“变徵、变宫，和、闰”这四个变声音级，则为“正声”基础上的“色彩音”。

(2) 九声是古琴正调与其他转弦的空弦音

上文提到，《管子·地员》记载有关三分损益的“律数”——宫、商、角、徵、羽各音的数据，实际上是古琴正调的空弦关系，时至今日，古琴的定弦仍然保持了这个传统。这种定弦在曾侯乙编钟上可以看得清楚。同时，曾侯乙编钟的全部定律，除了“正调”外，还广泛地应用了其他与“转弦”性质相同的调，即“慢三”“慢一三”“紧五”和“紧二五”等各种改变正调定弦的调。

“慢三”是在正调中将三弦调低半音，使之从F降低为E，“慢一三”是在调低三弦的基础上再调低一弦，使之从C降低为B，“紧五”是在正调中将五弦调高半音，使之从A升高为^{b}B，“紧二五”是在将五弦调高半音的基础上，再将

二弦调高半音，使之从D升高为^{b}E。

这是古琴最基本的五种定弦关系[①]，很可能就是《魏书·乐志》中记录的陈仲儒提到的“琴五调”关系，而这种基本的定弦所得律制与曾侯乙编钟的定律有内在的联系[②]。以上正调和转弦所得到的各个空弦音，按照五度关系排列，其关系如下：

	转弦音		正调五音					转弦音	
九音	^{b}E	^{b}B	F	C	G	D	A	E	B
弦序	紧二	紧五	三	一	四	二	五	慢三	慢一

在这个基础之上，根据弦上各个“徽位”上的泛音或按音，可取得全部曾钟所用的律高。在这五调的基础上，还可以一种“调弦法”（按固定的关系调定各弦的音高）应二至三种调高，使“琴五调”可应十二种调高的需要，这是后来文献中记录的方法，如赵孟頫《琴原》的记载：

音十有二均，调琴之法亦十有二，而世俗一之。黄钟之均，一宫、二商、三角、四徵、五羽，六七比一二，大吕、太簇如之。夹钟之均，二宫、三商、四角、五徵、一羽，六七比一二，姑洗如之。中吕之均，三宫、四商、五角、一徵、二羽，六七比一二，蕤宾、林钟如之。夷则之均，四宫、五商、一角、二徵、三羽，六七比一二，南吕如之。无射之均，五宫、一商、二角、三徵、四羽，六七比一二，应钟如之。如之者，非同之[也]，如其徽之应，而缓急不同也。……黄钟之均，一弦为宫，吹黄钟之管，以合一弦，而后弦正。自是以降，以大吕合大吕，以

① 沈草农、查阜西、张子谦编著：《古琴初阶》，音乐出版社1961年版。

② 崔宪：《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》，人民音乐出版社1997年版。

> 太簇合太簇，无不正矣。夹钟之均，二弦为宫，合之无以异也。中吕之均，三弦为宫，合之无以异也。夷则之均，四弦为宫；无射之均，五弦为宫，合之无以异也。此十有二均之大略也。夫一弦为宫者，至五弦而止。五弦而止者，五音之外不可加也。二弦宫者，一弦还而为羽，羽不可以浊也，故以六弦代之。三弦为宫者，一二还而为徵、羽，徵、羽不可以浊也，故以六七代之，其正体不出乎五弦也。其所以七弦者，亦清声还宫也。至于四弦为宫者，则羽不足矣，不亦穷乎？曰：羽在三弦七徽之上，以按声求之，亦清声也。此琴之大略也。

这里“音”有“十二均”，“调琴之法”也有十二种。五种调弦法与十二均的关系为：黄钟之均（大吕、太簇如之），夹钟之均（姑洗如之），中吕之均（蕤宾、林钟如之），夷则之均（南吕如之）和无射之均（应钟如之）。“如之者”，不是相同，而是“如其徽之应，而缓急不同也”，即“徽位”的关系相同，而定弦的音高有别。所以，黄钟、大吕、太簇三均用第一种调弦法，夹钟、姑洗二均用第二种调弦法，中吕、蕤宾、林钟三均用第三种调弦法，夷则、南吕用第四种调弦法，无射、应钟用第五种调弦法。这五种调弦的步骤是：“黄钟之均”，以一弦为宫，吹管的黄钟律高，调准一弦，而其他各弦再根据一弦调准。按照这样的方法，以大吕的律高调准一弦，则为“大吕之均”，以太簇的律高调准一弦，则为 “太簇之均”，没有不可调准的弦。“夹钟之均”，以二弦为宫，方法与调黄钟之均一样；“中吕之均”，以三弦为宫，方法与调黄钟之均一样；“夷则之均”，以四弦为宫，方法与调黄钟之均一样；“无射之均”，以五弦为宫，方法亦与调黄钟之均一样。这在古琴中以“五调”应“十二均”的做法，是我国传统音乐实践中特殊的用法。

我们回到《左传》，“九歌、八风、七音、六律”可以是琴的五种调弦法所产生的九个空弦音，这九个音都是从正调的空弦音——徵、羽、宫、商、角产生的，因此以奉的“五声”是这“九声”的核心。

综上，在九声中存在的五声、七声的内容，不仅是我国古代音乐文献中

对音阶理论与实践关系的一种概括，也是与古希腊的音阶理论不相同的结构关系所在。

三 历史文献与音乐实践中的正声与变声

在我国历史文献中，五声、七声与九声各自有不同的意义和不同的理论内涵，同时，由正声与变声构成的理论与实践基础，也不乏记载与理论表述。从以上的有关文献中我们知道，凡是提了七声音阶各音关系的，一般都以正声和变声分列的方式来记录，如《汉书》、《后汉书》,《隋书》和《通典》,要么是宫、商、角、徵、羽与变宫、变徵分别叙述，要么是正声与二变并提,《隋书》还专门提出“今若不以二变为调曲，则是冬夏声阙，四时不备”,认为二变是必不可少的音级。不仅如此，我们还可以从下面几个方面看正声与变声的相互关系。

1.变声的理论意义

对Fa、Si这两个变声，古代音乐理论著作曾有专门论述，如唐代《乐书要录·卷第五·论二变义》,就“二变”做了如下解释：

> 夫七声者，兆於冥昧、出於自然，理乃天生，匪由人造……未有不用变声能成音调者也。故知二变者，宫祉之润色，五音之盐梅也。变声之充实五音，亦犹晕色之发挥五彩。

这里说的是“七声”出于自然，不由人造，不用Fa、Si两音不能成音调。Fa、Si两音被称为“二变”,是宫徵（征）之润色，五音之盐梅。意思是Fa、Si这两个“二变”音，对五正声有润色的意义；它们充实五音，像是阳光透过云层后产生的五彩一样使五音更具光彩。

到宋代，变声有“变声可立调”和“变声不可立调”两种不同的说法，下面是专讲“变声”的一段文献,《宋史·乐六》载：

《变声篇》曰：

……变声非正声，故不为调。其《证辨》曰："宫、羽之间有变宫，角、徵之间有变徵，此亦出于自然，《左氏》所谓'七音'，《汉前志》所谓'七始'是也。然五声者，正声，故以起调、毕曲，为诸声之纲。至二变声，则不比于正音，但可济其所不及而已。然有五声而无二变，亦不可以成乐也。"……以二变声之不可为调也。后世以变宫、变徵参而为八十四调，其亦不考矣。

《宋史》的这段话，是"变声不可立调"的观点，认为由变宫、变徵与五声共同构成"八十四调"的理论无法考证。这与郑译说的"每宫须立七调"的看法不同。

在宋代就已开始应用的工尺谱中，变声的作用与正声不同，在以"合、四、乙、上、尺、工、凡"等七个基本谱字记录音高时，谱字的"合、四、上、尺、工"五字为正声，"乙、凡"二字为变声。在一般情况下，"乙、凡"的可变程度最高，而"合、四、上、尺、工"五字相对不变，其中又以"合、上、尺"三字基本不变。因为在实际应用中，乙、凡虽不详记"高""下"，但却有高、下之分，即"高乙"为"Si"，"下乙"为"^{b}Si"；"高凡"为"$^{\#}$Fa"，"下凡"为"Fa"。这是在实际演奏或演唱中根据音乐的实际需要对乐谱进行处理一般要求。根据工尺谱的这一特点，我们将其与现代唱名与音级名称对照如下：

音　　名	C	D	E	F/$^{\#}$F	G	A	^{b}B/B	（C）
工尺谱字	上	尺	工	凡	六	五	乙	（上）
唱　　名	Do	Re	Mi	Fa/$^{\#}$Fa	Sol	La	^{b}Si/ Si	（Do）
音级名称	宫	商	角	（变声）	徵	羽	（变声）	（宫）

从工尺谱中的“工尺七调”来说，工尺谱属于“变声可立调”系统，即在每个谱字上都可以作主音，构成一个调，共有“七调”：小工调（D）、凡字调（♭E）、六字调（F）、正宫调（G）、乙字调（A）、上字调（♭B）和尺字调（C）。以民间为主的工尺谱的实践，与正史的理论正好相反。

“变声可立调”也好，“变声不可立调”也罢，其中的具体内涵我们不去讨论，只需要说明：两种看法都将正声与变声并提，认为这是一对相互对应的不同概念。

2.五声、二变在“同均三宫”理论中的关系

与“同宫三阶”理论相对应的，是“同均三宫”理论。同均三宫的本质，是在一组不变的“七律”之中，由于五个“正声”在其中有三种不同的选择，使相同的七声中存在三种正声关系不同，变声关系也不同的七声音阶，正声与变声之间存在可以相互转换的关系[①]。同宫三阶是五正声相同，三种不同的七声共同构成九声；与之相比，同均三宫是七律相同，五正声在其中因三种不同的应用，使七个律高有宫音相距五度、音阶结构不同的三种七声音阶共生于七律的现象。这是由于传统音乐的音调以“正声为主，变声为辅”，使七音产生了三次选择的可能。如在从F音按五度关系排列的七律中，这三种选择分别是：F宫、C宫、G宫三种五正声的关系[②]：

音　　名	F	C	G	D	A	E	B
F宫唱名	Do	Sol	Re	La	Mi		
F宫阶名	宫	徵	商	羽	角		
C宫唱名		Do	Sol	Re	La	Mi	

① 童忠良：《正声论》，《中国音乐学》1998年第4期，第5页。

② 赵宋光：《“一百八十调”系统观念的结构》，《中国音乐学》1998年第4期，第13页。

续表

C宫阶名		宫	徵	商	羽	角	
G宫唱名			Do	Sol	Re	La	Mi
G宫阶名			宫	徵	商	羽	角

将这三种五正声的关系按音阶关系重新排列，每种五正声之外的两个音分别为变声时，也有三种不同的组合，即构成了三种不同结构的七声音阶：

音　　名	F	G	A	B	C	D	E
F宫正声音阶	宫	商	角	（变徵）	徵	羽	（变宫）
音级属性	I	II	III	（♯IV）	V	VI	（VII）
C宫下徵音阶	（和）	徵	羽	（变宫）	宫	商	角
音级属性	（IV）	V	VI	（VII）	I	II	III
G宫清商音阶	（闰）	宫	商	角	（和）	徵	羽
音级属性	（♭VII）	I	II	III	（IV）	V	VI

这三种宫音所代表的三种不同的七声音阶，在没有分清固定唱名与首调唱名的属性时，很容易认为是“不同的唱名”而已。其实，唱名的使用相同与不同不是问题的实质，实质是音级的属性在这种唱名中是第一级，还是第二级，或是第三级……因此，在以上三种不同的七声音阶中，任何一种音阶中的“宫”音代表的是音级属性都是“第I级”，“商”音是“第II级”，“角”音是“第III级”，“徵”音为“第V级”，“羽”音为“第VI级”。在不同音阶中的变声，音级的属性也是不同的：

（1）在F宫正声音阶中，“B”为“♯IV级”，“E”为“VII级”；

（2）在C宫下徵音阶中，“F”不是“I级”，而是“IV级”，“B”不是“♯IV级”，而是“VII级”；

（3）在G宫清商音阶中，“F”不是“I级”和“IV级”，而是“♭VII级”，

“C”也不是“V级”和“I级”，而是“IV级”。

也就是说，以上以“F”音为起点的七个音，由于三种“五正声”（三种不同结构的七声音阶中各自的骨干音）有三次不同相对关系的选择，使同一组七个音中的每一个音，分别都有三次被定性为“正声”或“变声”等不同的音级性质：正声与变声在“同均三宫”的关系中存在辩证的关系，即旋律中的音在被强调时，如在节拍的重要位置、占有较长的时值、出现的次数较多和在重要的结构位置上容易成为“正声”，如不被强调时很可能转变为“变声”。①

3. 变声是正声的音调色彩

上文提到，在《乐书要录》中，不但肯定了七声的意义，还专就“二变”做了论述：“未有不用变声能成音调者也。故知二变者，宫祉之润色，五音之盐梅也。变声之充实五音，亦犹晕色之发挥五彩。”变声对于正声而言，就像阳光透过云层后产生的五彩一样更具光彩。古代的理论如此，民间的音乐实践亦如此。下面是我们在《中国传统乐理基础教程》中选的两对五声与七声共用的实例：



选自《中国民歌》（4），上海音乐出版社1985年版，第155–156页。

① 童忠良、崔宪、胡志平、彭志敏、王忠人：《中国传统乐理基础教程》，人民音乐出版社2004年；童忠良：《正声论》，《中国音乐学》1998年第4期。

以上是同一个歌舞曲“对花灯”中的两段曲调，其中“一曲”应用的是“D、E、G、A、B”这五声的五声音阶，而其中的“三曲”五声的骨干音与一曲相同，另外两个变声为“F、C”(闰、和)，构成了一个“D、E、(F) G、A、B、(C) ”G宫七声的清商音阶（燕乐音阶）的“D徵调式”。



某一地区的民间音乐，常常在同一风格的曲调中，既有五声，又有相同曲调框架的七声，七声曲调中的变声，正是五声的“加花”。

梳妆台

（小调 · 春调）

江苏南通



选自《中国民歌》(3)，上海音乐出版社1982年版，第474页。

这是一首在江苏各地广泛流传的传统小调，为G宫五声徵调式。下面是与它有密切关系的《哭七七》。

哭七七

（小调·春调）

稍慢　哀伤　　　　　　　　　　　　　　　　　　江苏苏州



选自《中国民歌》（3），上海音乐出版社1992年版，第473页。

这也是一首在江苏各地广泛流传的小调，为妇女哭夫守孝时所唱，风格与曲调型与《梳妆台》相同，是在五声的基础上加入了“和”(Fa)与“变宫”(Si)，成为G宫下徵音阶的D徵调式。

以上这类在同一地区、同一曲调中同用五声与七声的例子，在我国民间音乐中大量存在。与同一五声曲调相比，加入变声后的七声，音调的色彩和表情的蕴含都与五声不同，二者又形成各自独立、相互补充的格局。这是音乐实践中两个变声在五个正声的音调色彩方面所起的作用，也是我国传统音乐中的“五声，是以七声背景中的五声；七声，是以五声为骨干的七声”的特征所在。

综上所述，我国传统音乐中的七声音阶，其构成基础与正声与变声紧密相连，这是历史文献与音乐实践两个方面都能得到证明的事实。与欧洲的四音列理论来源于古希腊音乐的实践一样，成为欧洲大小调音阶理论的基础，原因与欧洲音乐的基本音调风格密切相关。在音阶构成的结构逻辑中，四音列在七声音阶的意义，与正声、变声在我国传统七声音阶理论的意义，都各

自包含了完全不同的文化背景。与四音列理论在欧洲乐理中的作用相比，对我国传统五声与七声的音调作用与音阶理论的认识还需深入。因此，对正声与变声的关系及二者之间相互作用的认识，是正确理解与正确解释表面上与大小调音阶相同，但结构内涵相异的我国传统七声音阶及其结构逻辑与结构内涵必要的理论前提。

2003年10月初稿

2005年7月23日修改

（原载《音乐研究》2005年3期）

曾侯乙编钟的乐律学成就

公元前5世纪的曾侯乙编钟，在音乐方面的内容和它所达到的水平远远超出了文献的记载和世人的想象；与之同时代的欧洲音乐和音乐理论相比，它又彰显出中国音乐文化的特征与个性。曾钟及其挂件上的铭文和曾钟的音乐性能，不但可以证实先秦文献中某些文字片段的真实性，而且对文献所载战国时期已有的音乐实践基础、地方特性和相对的理论规范，是重要的补充。曾侯乙编钟所取得的音乐成就，不仅不局限于曾国自身，从钟铭的记录中，还反映出周王朝、楚国及其他诸侯国的相互关系，并折射出中国青铜文化的音乐光辉。在与之相同和相近时代的古希腊音乐理论比较可以看出，曾侯乙编钟所代表的东方古国的音乐，除了特殊的文化价值外，还有其特殊的历史地位。

一 乐器中有组织的音高关系

音乐是以有组织的乐音或噪音来表达情感的艺术形式，古代与今天的情况基本的方式是一样的，只是手段和形式不同罢了。能发出乐音的有：人的嗓音和能演奏固定音高的乐器，以及能发出非固定音高或非乐音的打击乐器。音乐的表现既包含了语言、诗歌中的情感，又包含了脱离了语言、诗歌后由乐器等“纯音乐”表现的情感。其中，有固定音高的乐器是音乐中表达人们情感时非常重要的工具。我们说音乐是用“有组织的乐音或噪音”来表达情感的艺术形式，就是音乐中所用的声音，在乐音的范围内，主要是经过

人们加工后的人的嗓音和有固定音高的乐器，通过一定的音高组织形式——调式来进行歌唱或乐器演奏；在噪音的范围内，主要以打击乐器通过非固定音高但是经过不同的声音长短比例的组织——节奏来传达情感（世界上有的民族还用鼓点报警，甚至用鼓点来讲故事等）。因此，2000多年前古希腊时的弦乐器里拉琴（lery），我国战国初期的“琴”和青铜文化的代表之一曾侯乙编钟，都在“有组织的乐音”上展现了各自的不同特点和不同内容。这是在不同的文化背景中所产生的相近或相同的音乐表现手段，与今天的音乐表现手段相比，也有基本相同之处，这也是我们看到的基本事实。

（一）里拉琴上的四音列与音域

古希腊的音乐文化，代表了欧洲古代文明在音乐方面的最高水平；古希腊的音乐理论，也代表了古希腊人在音乐方面的实践总结与理性认识。从十四五世纪欧洲“文艺复兴”以来，欧洲将古希腊音乐理论作为复兴传统音乐文化的起点，使它在后来的音乐理论上发挥了重要的作用，也在音乐创作中占有重要的一席。

从古希腊的音乐理论中，可以看出公元前5世纪时欧洲应用了不同的调式，并产生了源于四音列（Trenchord）的调式理论。四音列，反映了当时音乐实践中最基本的“有组织的乐音形式”，即它反映了当时人们在歌唱时所用乐音的关系，反映了当时人们在演奏乐器时的基本指法，也反映了当时人们对乐音选择的基本认识。

四音列的原意为“调弦”，在里拉琴上通过调弦和弦上的不同指法来获得不同的“四音列”。一组四音列表明了一组指法的按音关系，也是音乐所用音列的基本关系。就像今天我们看到的钢琴，它的前身是“击弦”和“拨弦”的“古钢琴”，从古钢琴传承下来的“白键”组成的七个音级，代表了从古希腊以来欧洲所用乐音的基本关系。在音乐作品中，这七个音不反映各音的关系时，被排列的音高系列就称为“音列”。钢琴上白键的排列，集中地反映了人们对欧洲音乐音列的基本认识。

我们说，音列表明音乐所用乐音的全部音高，并不考虑某个音（主音）与其

他音在音乐中所起的作用。这是人们对乐音组织形式认识的第一层次。

比如曾侯乙编钟中层三组，它的音域从G（大字组G）到c^2（小字二组c），正鼓音与侧鼓音相加的音列是：



注：白符头表示正鼓音，黑符头表示侧鼓音；白符头上的数字为出土编号。下同。

以上是中层三组10个钟正侧鼓音相加所产生的音列，共有20个音高；这20个音的音域达到两个半八度。

钢琴白键上的音高，以其中任何一个音为“主音”时，这个音列就有了进一步的组织形式——调式。调式可以理解为一个音乐片段中以某音为“中心音”——其他音级围绕着这个音进行，使它具有稳定的作用，并常以这个音来结束某个音乐片段。这是对乐音组织形式认识的第二个层次。

当钢琴上的这七个不重复的音，以某个音为“第1级”，其他各音按第2级、第3级、第4级、第5级、第6级和第7级排列时，这就是现在基本乐理中所说的“音阶”。这是对乐音组织形式认识的第三个层次。

历史上对音列、调式、音阶这三个不同层次的概念的认识与应用不是一次完成的，古希腊时主要产生了四音列，5世纪时产生了调式，而对音阶的认识到文艺复兴以后才完成。就四音列而言，它包含了不同乐音的使用内涵。另外，四音列被冠以三种不同的名称：自然音的四音列、变化音的四音列和四分音的四音列。这三种四音列的共同特点是在一个四度的框架中变化其中的音程关系，以适应不同的音乐要求①。

---

① ［美］唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡：《西方音乐史》，人民音乐出版社1996年版，第9页。谱例参见《正声与变声》一文。

在不同的组合中，自然音的四音列可构成一个完整的体系，变化音的和四分音的四音列是在自然的四音列的基础上根据音乐的需要而与之混合使用，这种情况说明古希腊的音乐是在自然音列的基础上混合着与小于半音的音程一起使用的，如上例中“四分音的”四音列中半升^{b}C这个音，它的音高是在C与B之间。这个与阿拉伯等民族仍在使用的音程相似的四音列在欧洲已失传，但在东方民族中仍随处可见。中国的西部地区的传统音乐中也还大量运用这种四音列中所包含的“半降”(降下半音的一半)或“半升”(升高半音的一半)的音高。如新疆维吾尔族的音乐，陕西秦腔、腕腕腔、眉户调的音乐等。

由不同的四音列可以组成一个被称为“大完全体系”的两个八度的音列，每一个八度中由两个四音列构成。这个大完全系统，涵盖了人声的基本音域[1]。

“大完全体系”提供了几点信息：

1．这是在弦乐器上构成的关系；

2．这是一个包含两个八度的音列系统；

3．在这个系统中每个音都有各自的名称，以表明各音所用的指法；

4．两个四音列可以构成一个完整的七声音阶；

5．这也是一个适合于人声演唱所用的音域。

在公元5世纪前后，欧洲的教会和民间在四音列的基础上构成的调式，被统称为“教会调式”，亦称为“中古调式”。在5世纪至6世纪间，主要使用了如下4种“正调式”。

1．多利亚(Dorian)，唱名相当于：*mi*、*fa*、*sol*、*la*、*si*、*do*、*re*、*mi*(后来称为“弗利几亚调式”)

2．弗利几亚(Phygian)，唱名相当于：*re*、*mi*、*fa*、*sol*、*la*、*si*、*do*、*re*(后来称为“多利亚调式”)

---

① [美]唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡：《西方音乐史》，人民音乐出版社1996年版，第10页。

3．吕底亚（Lydian），唱名相当于：*fa*、*sol*、*la*、*si*、*do*、*re*、*mi*、*fa*

4．密索利底亚（Mixolydian），唱名相当于：*sol*、*la*、*si*、*do*、*re*、*mi*、*fa*、*sol*

所谓正调式，即第一音从“主音”（加□者）开始，而所谓“副调式”（亦称“下调式”），第一音从主音的下方四度音开始，主音排列在音列的中间，这是后世所用的关系。以上四种调式的副调式为：

1．副多利亚（HypoDorian）：si、do、re、*mi*、fa、sol、la、si

2．副弗利几亚（HypoPhygian）：la、si、do、*re*、mi、fa、sol、la

3．副吕底亚（HypoLydian）：do、re、mi、*fa*、sol、la、si、do

4．副密索利底亚（HypoMixolydian）：re、mi、fa、*sol*、la、si、do、re

从以上的调式名称与音列关系上可以看出，“调式”（mode）这个词的原意，是指旋律所用音列中按一定关系进行组织的音高模式。按中文的含义，调式可以理解为“调的模式”。但以上的多利亚、弗利几亚等原来不过是地名。因为这些地方用的调式是某种组织形式，也就用地名来命名这种调式。以上这些调式，音列的最低音不同，调式的主音及主音的位置也不同。在“正调式”中，加方框的主音在音列的最低音，如四种古希腊调式“多利亚”“弗利几亚”“吕底亚”和“密索利底亚”；在“副调式”中，加方框的主音在音列的中间位置，如四种古希腊调式“副多利亚”“副弗利几亚”“副吕底亚”和“副密索利底亚”。古希腊的四种正调式与四种副调式，曾在音乐实践中起过重要的作用。这些不同的调式的产生与构成，都是在一个“自然音列”中完成的，即在一个大完全体系中，可以产生与构成不同的调式。大完全系统是各种调式的音列基础。

大完全体系的音列与中层三组钟的音列相比，二者有以下某些共同和不同之处。

1．前者所反映的是弦乐器的音乐用音情况，后者是固定音高的青铜乐器的音乐用音情况；

2．二者的音域都在两个八度左右的范围，即以人声的音域为限；

3．前者由一个完整的“自然音列”（与钢琴的白键相同，没有“自然音级”之外的“变化

音级"），后者在完整的自然音列中，加上了$^{\#}$C、^{b}E、$^{\#}$F、^{b}B四个变化音级（这些音级所蕴涵"旋宫""转调"等自然音级之外的意义较为丰富）；

4．前者是一个系统中的全部内容，后者是一个整体中的局部关系。

音列是音乐所用乐音系列的基础形式，两个八度的基本框架，反映了根据人声音域制作乐器，是公元前5世纪前后中西音乐实践都可以达到的实践水准与音乐认识的理论高度。音列的构成及其中所进行的不同调式的组合等等内容，也是音乐实践实际水准的客观反映。

二 古琴的音域与音列

研究表明，曾侯乙墓出土的"五弦器"，在定弦与基本的乐律学关系上就与古琴的内容相同①；曾钟的定音与调律与这件五弦器有密切的关系，它是一件古代的调音仪器，历史上将它称为"均"（Yùn）②；由于这些联系及其中相关问题的相互印证，对曾钟的铭文与音乐的性能与琴的关系可以得到进一步的认识：曾侯乙编钟的定律是以"琴五调"为基础，其音乐的内容也与古琴为代表的琴乐有密切关系③。《管子·地员》中原认为记述"三分损益法"的一段文献与古琴有关，它谈到的与古琴的"正调"调弦相关的律学问题④；所以，对曾侯乙编钟音列的认识，我们首先从古琴说起。

（一）古琴的基本定弦与象征意义

古琴，古称为琴，今也称七弦琴等。称为古琴，是因为这件乐器比较古老；称为七弦琴，是因为它张有七弦。就现在的考古发现而言，七弦定制的

---

① 黄翔鹏：《均钟考》，《黄钟(武汉音乐学院学报)》1989年第1、2期。

② 《国语·周语下》："立均出度。"三国（吴）韦昭注："均者，均钟木，长七尺，有弦系之，以均钟者。"

③ 崔宪：《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》，人民音乐出版社1997年版。

④ 黄翔鹏：《新石器时期已知音响材料与我国音阶史发展问题》，《音乐论丛》(三)，人民音乐出版社1981年版。

琴是在战国时期已出现了。而更早些时候的琴，古籍上的记载为“五弦”，如《礼记·乐记》载：“昔者，舜作五弦之琴，以歌南风。夔始制乐，以赏诸侯。”古琴从五弦发展到七弦，在东汉应劭《风俗通义》中是这样说的：“七弦者，法七星也。大弦为君小弦为臣，文王、武王加二弦，以合君臣之恩。”即七弦是效仿“七星”的意思。低音的粗弦象征君主，高音的细弦象征臣子，(原为五弦)文王和武王各加了一弦，(成七弦)，以符合君主、臣子之恩。东汉桓谭在《新论·琴道》中也说：“五弦，第一弦为宫，其次商、角、徵、羽，文王、武王各加一弦，以为少宫、少商。”即原来的五弦，弦序各称“宫、商、角、徵、羽”，文王和武王各加了的一弦，称为“少宫和少商”。应劭和桓谭说的都是在五弦的基础上，由“文王”和“武王”各加一弦而成七弦，这第六、第七弦被称为“少宫”“少商”，它们分别为第一、第二弦“宫”和“商”的高八度音。从这几段文献中我们可以看到古琴由五弦到七弦的发展，用图表表示如下：

弦　序	第一弦	第二弦	第三弦	第四弦	第五弦	第六弦	第七弦
弦　名	宫	商	角	徵	羽	少宫	少商
评　价	舜作“五弦”					文王、武王所加	

从以上的分析中我们可以看出，古琴的七弦定制由来已久。与今天古琴的弦序及名称相比也完全一致。湖北荆门郭店出土战国中期的“七弦琴”，可以证明古琴从战国期间至今都一脉相承。

五弦的“琴”，可能为战国或更早的定制。但到目前为止，作为演奏所用的五弦之琴至今还未见出土，原因之一是木制乐器难以保存。但与“五弦”相关的实物与文献，如上所述，一是曾侯乙“五弦器”(详下文)，它在“岳山”(琴弦从系弦孔处引出后压在“琴面”的一小段横木)边上有五个系弦孔，使用五弦无疑；二是《管子·地员》，“地员”的记载如下：

凡听徵，如负猪豕觉而骇。凡听羽，如鸣马在野。凡听宫，如牛鸣窌中。凡听商，如离群羊。凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清。

这里将宫、商、角、徵、羽五个音的声音比喻为五种动物的叫声，这五音的顺序按“徵、羽、宫、商、角”的排列。如果与今天的古琴相比较，它们的关系如下：

弦　　序	第一弦	第二弦	第三弦	第四弦	第五弦	第六弦	第七弦
相对音高	C	D	F	G	A	c	d
弦　名	宫	商	角	徵	羽	少宫	少商
《管子》音序	徵	羽	宫	商	角		
比喻动物叫声	猪	马	牛	羊	雉		

《管子》的弦序从“徵”开始，到“羽、宫、商、角”，这是一个“宫”音在中央位置的音高序列的排列。下面，它又从“宫”音开始说这五个音的关系，说的是从“黄钟”——“小素之首”为起点，按“宫—徵—商—羽—角”的顺序排列。“小素”即“小索”，亦即“小弦”，五个音的关系从中央的小弦开始，按四、五度关系产生出从“宫”到“角”的五个音。这个描述与其中包含的内容，它与今天的古琴“正调”调弦完全一致：

音　高：							
弦　名：	宫	商	角	徵	羽	少宫	少商
《管子》：	徵	羽	宫	商	角		
“正调”：	徵	羽	宫	商	角	(少徵	少羽)

从以上的关系中我们可以看到：“宫、商、角、徵、羽”是从《管子》的

记载一直到后世都在使用的音乐用语，表示每音的相对音高，对应于今天的“do、re、mi、sol、la”，也是古琴的乐理中现在仍在使用的乐理名称；而“少宫”和“少商”这两个古琴上使用的“弦名”，是乐理中的“音级”名称，也是曾侯乙编钟钟铭中的音级名称，如“中层三组1号钟”正面（面对乐工演奏的一面）“正鼓部”的标音铭文为“羽”，它背面钲部的解释铭文为：“姑洗之少羽，坪皇之终，兽钟之羽角。”正面右鼓部的标音铭文为“宫”，它背面“左鼓部”的解释铭文为：“姑洗之少宫。姑洗之在楚为吕钟。”

上图中的“少宫”“少商”，表示比“徵”“羽”高一个八度，即与钟铭的内容相同。上图中的“少徵”“少羽”，也表示比“徵”“羽”高一个八度。

“中层二组3号钟”正面“正鼓部”的标音铭文为“少商”，它背面钲部的解释铭文为：“坪皇之巽反，姑洗之少商。”

（二）古琴的“五调”与空弦上的音列

古琴的调弦，以“正调”为基础。在此基础上的4种“转弦”与其共同构成了古琴的5种调名。历史上，只在魏晋时才有“琴五调”的名称；“琴律”（古琴定音律学体系）一名更晚，至南宋朱熹《琴律说》才见诸文字。但据研究，曾侯乙编钟的钟铭所包括的音高系统，与“琴五调”的关系是十分密切的。[①]古琴的五种调名分别为：正调、慢三、慢一三、紧五、紧二五。[②]这五种调名，是按古琴调弦的方式命名的，现在的琴家仍然以这五种基本调弦法定调，并在此基础上扩展成琴调中的三十五种调名和七种弦法。[③]下面是这五种调名的每一调中各弦空弦音（古琴的术语称“散声”）的音高关系。

---

① 崔宪：《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》，人民音乐出版社1997年版，第174页。

② “紧”与“慢”是将古琴的弦“调紧”或“调松”的意思，“紧”使之提高一个半音，“慢”则使之降低一个半音或一个全音。

③ 沈草农、查阜西、张子谦编著：《古琴初阶》，音乐出版社1961年版。

1．正调（基本调）——相当于今天的F调，宫音在三弦：

音　高	C	D	F	G	A	c	d
弦　序	一	二	三	四	五	六	七
阶　名	徵	羽	宫	商	角	（少徵）	（少羽）

上表的音高与五线谱的对应关系是：



2．慢三——在以上“正调”的基础上将三弦调低半音，相当于今天的C调，宫音在一弦：

音　高	C	D	E	G	A	c	d
弦　序	一	二	慢三	四	五	六	七
阶　名	宫	商	角	徵	羽	（少宫）	（少商）

三弦在“正调”为F音，调低半音后为E。上表的音高与五线谱的对应关系是：



3．慢一三（六）[1]——在“慢一”的基础上再将三弦与六弦调低半音，相当于今天的G调，宫音在四弦：

音　高	B	D	E	G	A	B	D
弦　序	慢一	二	慢三	四	五	慢六	七
阶　名	角	徵	羽	宫	商	少角	少徵

一弦在“正调”为C音，调低半音后为B音（六弦同样调低半音，由c音调成B音）。上表的音高与五线谱的对应关系是：



4．紧五——在正调的基础上将五弦调高半音，相当于今天的^{b}B调，宫音在五弦：

音 高	C	D	F	G	^{b}B	c	d
弦 序	一	二	三	四	紧五	六	七
阶 名	商	角	徵	羽	宫	商	角

五弦在“正调”为A音，调高半音后为^{b}B音。上表的音高与五线谱的对应关系是：



① “慢一三”也称“慢一三六”，因为六弦为一弦的高八度音，一弦调低半音，六弦同样也相应要调低半音。

5．紧二五（七）[①]——在“紧五”的基础上将二弦再调高半音，相当于今天的^{b}E调，宫音在二弦：

6．

音 高	C	^{b}E	F	G	^{b}B	c	^{b}e
弦 序	一	紧二	三	四	紧五	六	七
阶 名	羽	宫	商	角	徵	少羽	少宫

二弦在“正调”为D音，五弦在“正调”为A音，两弦调高半音后二弦为^{b}E音，五弦为^{b}B音。上表的音高与五线谱的对应关系是：



将以上五种调名的空弦音所组成的音列，呈现出以下五种不同的音高组合及相对关系：

弦 序	一	二	三	四	五	六	七
正 调	C	D	F	G	A	c	d
阶名1	徵	羽	宫	商	角	商	角
慢 三	C	D	E	G	A	c	d
阶名2	宫	商	角	商	角	徵	羽

① “紧二五”也称“紧二五七”，因为七弦为二弦的高八度音，二弦调高半音，七弦同样也相应要调高半音。

慢一三	B	D	E	G	A	B	d
阶名3	角	徵	羽	宫	商	角	徵
紧 五	C	D	F	G	♭B	c	d
阶名4	商	角	徵	羽	宫	商	角
紧二五	C	♭E	F	G	♭B	c	♭e
阶名5	羽	宫	商	角	商	角	徵

将上表中各音中的重复音去除，再将不重复的音按五度关系排列起来，其关系为以下的“九声”，调整“正调”中的各弦，使之转成其他四调，这里的“调弦”称“转弦”，所得之音我们称“转弦音”。以下就是五种调名的空弦音：

	转 弦 音		正调五音					转 弦 音	
九 音	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B
弦 序	紧二	紧五	三	一	四	二	五	慢三	慢一
音阶名	清商	清羽	宫	徵	商	羽	角	变徵	变宫
说 明	变 声		五 声					变 声	

以上这九个音的关系，很可能与《左传·昭二十五年》的记载有关：“为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。”它是说在各种音乐中，都以“五声”为主；或者说是在这九个音当中，以“五声”为基础，以五声为骨干（这与以汉族为主的中国传统音乐大多数的音调也是以五声为主相一致）。以五声为中心的“九声”音列，可以呈现出以下关系：

音 名	C	D	E	F/#F	G	A	♭B/B	（C）
唱 名	Do	Re	Mi	Fa/#Fa	Sol	La	♭Si/ Si	（Do）
音阶名	宫	商	角	（变徵）	徵	羽	（变宫）	（宫）

可以说，以上以五声——“宫商角徵羽”和“变声”——变宫、变徵组成的音列，是古琴的基本音列，是各种调名的基础，也是中国传统音乐中最基本的关系。在这个基础上，古琴的音域从“小字组c”到“小字三组g”（c～g³），包含了三个多八度的音域，其中“五调”所含的基本音列排列如下：



这是我们今天看到的古琴的音域。虽然我们无法证明战国初期的“琴”就使用了这么宽的音域，但战国初期的琴已具七弦形制，与今天的古琴弦制相同，形制也基本相同。与之同时代的曾侯乙编钟音域已有五个八度以上，超出了上述音域。我们可以设想，这种可能不但存在，而且还有广泛应用的可能性。

三 “均钟”调律与钟铭的关系

曾侯乙墓出土的“五弦器”，发掘报告《曾侯乙墓》[①]称其为“五弦琴”。据研究，这是一件不可演奏的“乐器”，应当是一件给编钟调律（调整音高）用的声学仪器——“均钟”。[②]在曾侯乙编钟的调律、定音及铭文的律学关系中，“均钟”都有十分重要的作用。因为它与古琴可能存在着相同的律学性能、相同的乐学内容，在揭示曾侯乙编钟乐律学体系等问题上起到了关键的作用。

（一）“均钟”的基本特征

在曾墓出土的众多乐器中，“均钟”是一件比较特殊的“乐器”，《曾侯乙

① 湖北省博物馆编：《曾侯乙墓》，文物出版社1989年版。

② 黄翔鹏：《均钟考》，《黄钟(武汉音乐学院学报)》1989年第1、2期。

墓》对这件“乐器”的具体形制与各种数据是这样描述的：“木质。形若长棒，首段近方，尾段近圆。全长115厘米、首（体较方的一端）宽7.0厘米、高4.0厘米、尾宽5.5厘米、高1.4厘米。琴面平直狭长，首端立一蘑菇状柱，柱高出琴面4.4厘米，系供拴弦之用。弦已朽烂无存。拴弦柱旁和琴面尾端分别横亘着首、尾岳山。首岳长5.1厘米、底宽0.8厘米、高0.35厘米；尾岳长4.5厘米、底宽0.8厘米、高0.35厘米。两岳间距106厘米。两岳外侧，均并列五个弦孔，孔径0.3厘米、孔距为1厘米。琴身首起长52厘米为一狭长形音箱，内空，周壁平直，底板首端尚开一椭圆形孔与内腔相通。琴身另一段表面平直，底部弧圆，尾端呈坡状上收。能体未见附有琴轸和柱，也未见附轸和立柱的痕迹。”①

从以上的形制与数据中可以看出，这并不是一个适于演奏的“乐器”：半截共鸣箱说明使用时仅用一半的弦长即可，共鸣箱腔内狭小发音不会大，整体呈“棒状”不宜像演奏的乐器那样平稳放置，弦距小无法“容指”也不好演奏，首尾“岳山”高0.35厘米，各弦距面板的高度亦约0.35厘米也只适合于轻微的发音，因弦离指板太近使各弦在任何位置按下某一音位时，都更适于作弦长比例的精确计算（功能有如汉代的“弦准”）。它的弦制为“五弦”，与早期的古琴弦制相同；有效弦长为106厘米，与后来大多数的古琴的有效弦长（110厘米左右）基本相同；它应当是被称为“均钟”的、先秦宫廷中曾使用过的调律器（调整音高用的声学仪器），在《国语》三国韦昭注中有这样的描述：“均者，均钟木，长七尺，有弦系之，以均钟者，度钟大小清浊也。汉大予乐宫有之。”

以五弦器与“均钟木”相比较，其“长棒”形与“均钟木”的形状，其106厘米与“长七尺”（按殷墟出土的商代牙尺长度约15.8厘米计算，7尺即110.6厘米，与106厘米相近）的长度，其五弦定制与“有弦系之”的安弦性质，其不适于演奏而利于弦长计算与“以均钟者”的调钟所用的音高标准器的功能，都可说明五弦器的

① 湖北省博物馆编：《曾侯乙墓》，文物出版社1989年版，第164页。

用途即韦昭所说“度钟大小清浊”——调钟的大小与音的高低之用的仪器。这件调钟用的“均钟”，与早期古琴的五弦相同；《管子》记载的“徵、羽、宫、商、角”五音，后为七弦的古琴，在基本的音乐性能上并不本质不同，只是五弦基础上的发展，音域也向高音拓宽，使高音区的演奏更方便。所以乐律的内容五弦与七弦基本相同。

曾侯乙编钟铭文的律学研究证明，“均钟”五弦是“多一弦则不必，少一弦则不足”，五弦正好符合全部钟铭的律学内容需要。[①]“均钟”所包含的乐律学关系，可以与钟铭相互证明，也可以与后世的“琴五调”相互比证。[②]因此，五弦器用途的确认，给钟铭及其律学内涵提供了实践的依据与理论的基础，也为曾侯乙编钟在战国初期所达到的水平提供了物证，还为揭示曾侯乙编钟对后世的影响，揭示古琴音乐作为一种特殊的音乐品种流传后世提供了钥匙。

（二）节点、徽位与“颠－曾”[③]关系

“节点”这个词是宋代沈括对琴类乐器弦上不同比例之“点”赋予的名称，意思是弦的1/2、1/3.1/4、1/5、1/6、1/8等处，是按某一等分划分的点，故称为节点。大约在魏晋时期，人们在古琴弦上常用的13个节点处用贝壳、玉、黄金等材料作了标识，称之为“晖”，后改称“徽”，称为“十三徽”。这个称谓一直沿用至今。古琴的面板外侧所列的这13个“徽位”及某些徽位之间的关系，是认识“均钟”声学特性的重要途径。

古琴徽位所设标明的节点，在演奏中有两种主要的用途：一是演奏“泛音”所用（在琴谱中简称为“泛”），一是演奏“按音”。按音中又有两种取得“某音上方大三度”和“某音下方大三度”的关系：空弦音与11徽的按音关系，是

① 黄翔鹏：《均钟考》，《黄钟(武汉音乐学院学报)》1989年第2期，第90页。

② 崔宪：《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》，人民音乐出版社1997年版，第162—174页。

③ 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期，第37页。

某音上方大三度（八度+大三度），如空弦音为C，11徽则为e；从9徽的按音起对12徽按音，是某音下方大三度，如空弦音为C的9徽为g，12徽则为^{b}e。这两对大三度音程与钟铭表示某音的上方大三度——“顀”与表示某音的上方大三度——“曾”（“增”的古字）相合。如果以“正调”各弦上用“按音”的关系，最常用的7至13徽所得各音与钟铭的关系，有以下一些音高：

徽　　位	13	12	11	10	9	8	7
弦长比例	7/8	5/6	4/5	3/4	2/3	5/6	1/2
与空弦音相对音高	偏高大二度	小三度	大三度	纯四度	纯五度	大六度	高八度
空弦：C（宫）	↑D	^{b}E（徵曾）	E（宫）	F（和）	G（徵）	A（羽）	c（宫）
空弦：D（商）	↑E	F（羽曾）	$^{\#}$F（商）	G（徵）	A（羽）	B（徵）	d（商）
空弦：F（和）	↑G	^{b}A（宫曾）	A（羽）	^{b}B（商曾）	C（宫）	D（商）	f（和）
空弦：G（徵）	↑A	^{b}B（商曾）	B（宫）	C（宫）	D（商）	E（宫）	g（徵）
空弦：A（羽）	↑B	C（宫）	$^{\#}$C（羽）	D（商）	E（宫）	$^{\#}$F（商）	a（羽）

对应于五线谱，上表所得音高如下：

1.“正调”一弦散声（空弦）及各徽上“泛音”和“按音”音高：



2.“正调”二弦散声（空弦）及各徽上“泛音”和“按音”音高：



3. “正调”三弦散声(空弦)及各徽上“泛音”和“按音”音高：



4. “正调”四弦散声(空弦)及各徽上“泛音”和“按音”音高：



5. “正调”五弦散声(空弦)及各徽上“泛音”和“按音”音高：



如果加上“正调”之外的四种“转弦”，增加的散声(空弦)音与各徽上的“泛音”和“按音”音高如下：

徽　　位	13	12	11	10	9	8	7
弦长比例	7/8	5/6	4/5	3/4	2/3	5/6	1/2
与空弦音相对音高	偏高大二度	小三度	大三度	纯四度	纯五度	大六度	高八度
空弦：B^1（慢一：徵角）	↑#C	D（商）	#D	E（和）	#F（徵）	#G（羽）	B（徵角）
空弦：E（慢三：角）	↑#F	G（徵）	#G	A（羽）	B（徵）	#C（羽）	e（角）
空弦：ᵇE（紧二：徵曾）	↑F	F（羽曾）	G（徵）	ᵇA（宫曾）	ᵇB（商曾）	ᵇB（商曾）	ᵇe（徵曾）
空弦：ᵇB（紧五：商曾）	↑C	ᵇD（变商）	D（商）	ᵇE（徵曾）	F（羽曾）	G（徵）	ᵇb（商曾）

对应于五线谱，上表所得音高如下（徽位的顺序按琴的习惯方式，从右至左排列，由于徽位的作用也演奏泛音，故将泛音也列出，供参考）：

1. “慢一”一弦散声（空弦）及各徽上“泛音”和“按音”音高：



2. “慢三”三弦散声（空弦）及各徽上“泛音”和“按音”音高：



3.“紧二五”二弦散声（空弦）及各徽上“泛音”和“按音”音高：



4.“紧五”五弦散声（空弦）及各徽上“泛音”和“按音”音高：



从上面两组表、谱关系中可以看出，每一空弦的空弦音至这弦的11徽音的音程，关系都是该空弦音上方的大三度“顧”；每一弦的9徽至该弦12徽的音程，关系都是9徽音下方的大三度“曾”。或者可以说，每一空弦音至这弦11徽的音程，可以互为“顧－曾”；每一弦的9徽至该弦12徽的音程，也可以互为“顧－曾”。即两音间为大三度的音程关系，则可互为“顧－曾”。这被解释为“顧－曾”关系的来源，也是先秦编钟定律来自“五弦器”（均）的“弦律”的内存关系之一。“五弦器”与“琴”在音高性能上的一致性，使编钟与琴所代表的弦律也有了内在的一致性。

虽然战国初期并未见“徽”已存在的证据（“徽”是至晚在魏晋时产生），但在先秦的盲乐师那里，“徽”所代表的“节点”位置，在他们应用时靠的是手上的经验，并不意味要用眼睛。他们过人的听觉能力可能比其他人更具驾驭这些“节点”。这也可能是《管子》为什么只记“徵、羽、宫、商、角”这五个空

弦音的比例关系，而不记其他弦上的按音和泛音的原因所在。[①]也就是说，古琴、古筝、瑟一类的弹弦乐器，其空弦各音可以用理论数字的形式来表示音高的比例关系，弦上的按音与泛音等所有的音高，都在乐师、乐工手中的经验之中。

（三）“頔－曾”关系与“半音音列”

以钟铭的“宫、商、徵、羽”(do、sol、re、la)四个基本音级，加上“宫頔、商頔、徵頔、羽頔”(mi、#fa、si、#do)，再加上“宫曾、商曾、徵曾、羽曾”(♭la、♭si、♭mi、fa)这“四基”“四頔”和“四曾”的“頔－曾”体系[②]，对应在古琴上各个徽位上的音如以音列的形式按低次序排列出来，得到的是以下的“半音音列”：



这是一个“中国式”的“半音音列”，也是中国在公元前5世纪时产生的“十二音”。这个音列，在曾侯乙编钟的中音区完整无缺，一个音都不少。值得注意的是：这个十二音的音列，是由“徵、羽、宫、商”这四个基本音级——“四基”为基础，再分别向上方大三度产生“四頔”，向下方大三度产生“四曾”。而这四个音级所构成的关系，在历史上与宋代姜白石的“四

① 黄翔鹏：《我国新石器时代与青铜时代已知音响与音阶发展史问题》，《音乐论丛》（一）（三）1979年，1981年。

② 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期，第38页。

宫”，与现福建南音、西安鼓乐、智化寺京音乐的“四宫”等等关系有明显的联系。[①]可以说，这是一个高度发达的音列，如果不是音乐实践中的需要，不是“转调”内容的丰富，用全这12个音是没有必要的。这个中国式的“十二音”，即“十二律”俱全的音列，不但可以折射出曾钟所演奏的音乐所达到的水平，可以折射出理论上的完备，其中也一定蕴涵着更为丰富的音乐实践内容。

四 曾侯乙编钟的音列

音乐是一个以声音为表现手段，以时间为过程的艺术形式，古代音乐的声音无法保留，音乐的音响形式无从知晓。但是，对古代编钟正鼓音上音列及对音列模式的认识，可以帮助人们对比后世音乐所用的“音列”和“音阶”这些旋律用音的认识。可以在听不到旋律的情况下“看到”古代音乐中遗留下来的、曾被用做音乐组织基础的技术手段。在这个音高关系中，即可使现代人对两千多年前的音乐理论及音乐有一个基本的估价。

在1978年以前，“信阳春秋编钟”是音乐性能最好的编钟之一。它是公元前525年（鲁昭公十七年）晋国为纪念晋灭陆浑之戎事所造的一套13枚编钟。1957年在河南信阳出土后，这套编钟音色优美，音质纯正，一直是春秋编钟的佼佼者。但在曾侯乙编钟出土前，对它的音列的认识，一直停留在正鼓音上。13枚钟的正鼓音共计13个音。尽管如此，它们的相对关系也达到了两个八度的音域，由一组相当于“六声”的音列构成。这个六声音列是在五个“正声”——宫、商、角、徵、羽的基础上加一个“变声”——偏高的“清角”组成，这是一个以“正声”（宫商角徵羽）为主，“变声”（清角）为辅的音列，也是一

① 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期，第43页。

个符合中国传统音乐旋律风格的基本模式（音级名称借用曾侯乙编钟的铭文）：[①]



曾侯乙编钟面世后，再对信阳钟进行测音分析，发现其侧鼓音的性能与正鼓音有同样的意义，即在公元前 6 世纪时编钟的音列，已可说明其音乐性能的完备。

曾侯乙编钟出土后，一钟双音的调音模式，正、侧鼓音以大、小三度为固定音程关系的音位安排模式，以及正鼓音的音列，侧鼓音的补充关系等等新发现，对古代编钟的音列有了全新的认识。根据这一认识，再对信阳春秋编钟进行重新测音发现，在13枚钟上有26个乐音（音级名称借用曾侯乙编钟的铭文）：[②]



根据音列分析，1号钟明显偏高，且从“羽曾”（清角）开始，似非原套。据纹饰分析也得出相同结论。即信阳编钟的起始音应从“徵”音开始，这符合中国传统音乐的实践要求，在曾侯乙编钟的铭文上得到了证明（见下面“中层三组”的音列与铭文）。

从正鼓音的排列上看，曾侯乙编钟的音列安排延续了信阳春秋编钟的音

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》(上)，人民音乐出版社1985年版，第85页。黄翔鹏：《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》，《音乐论丛》第1辑（1978年），第3辑（1980年）；黄翔鹏：《溯流探源》，人民音乐出版社1993年版，第46—47页。

② 黄翔鹏：《刑髙钟每钟两音音名与阶名的乐律学分析》，《溯流探源》，人民音乐出版社1993年版，第96页。

列关系并有重要的发展。一是在曾钟下层甬钟的正鼓音，已从“六声”达到了“七声”，仍保持了“正声为主、变声为辅”的模式；二是曾钟的正鼓音与侧鼓音合编，在中音区已达到了“十二律”俱全的关系；三是在曾钟铭文中可以看到已从原来只能用少数几个调，达到了“六宫”以上的调，并有“十二律”俱全的铭文标示，这使曾被怀疑《礼记·礼运》中“五声、六律、十二管，旋相为宫”的记载，有了乐器与音乐铭文等方面的证据。下面是“中层三组”的音列：



在曾钟出土前“十二管旋向为宫”之所以被怀疑，是因为人们所看到的先秦乐器似不具备进行“十二律旋宫”的音乐性能，因而认为这句话可能是汉代人给《礼记》加上的，代表了后人对前世的一种音乐上完成“十二律旋宫”的愿望。实际上，汉代的乐器是否能达到这个“转调”的水平还不得而知。因为汉代也未见比曾侯乙编钟更大规模的乐器及“转调”性能更为强大的乐器。但是，曾侯乙编钟出土后，从编钟的音乐性能到全套完整的音乐铭文，都证明其“旋宫”的性能远远超出了人们的想象。比较常用的调可能达“六宫”以上；①就铭文而言，除“F、C、G、D、A、E”这6个调外，十二律中其余的6个调（B、#F/♭G、♭D、♭A、♭E、♭B）都有“律名”记载，说明这些调都存在被使用的可能性。②

所谓“正声”为主、“变声”为辅的正鼓音列，突出的是“祖调”（或“主调”）基本旋律的用音关系；所谓“十二律”俱全的音列安排，体现的是“旋

① 黄翔鹏：《先秦音乐的光辉创造：(曾侯乙墓的古乐器》，《文物》1979年第7期，第37页。

② 崔宪：《曾侯乙编钟宫调关系浅析》，《黄钟(武汉音乐学院学报)》1988年第4期。

宫”和“转调”的需要；所谓六宫以上的旋宫可能，则以“和、宫、徵、商、羽、角”(相当于今天的F、C、G、D、A、E这六个调高)，这是甬钟高音区以正、侧鼓音合编的全部音高，也是在中、低音区上以正鼓音排列的音高；在高音区以正、侧鼓音合编方式的安排[①]。这里显现的信息是：以祖调奏旋律，这六声十分突出，与信阳春秋编钟有异曲同工之妙；以这六声为“宫”，是转调中六个常用调。“旋宫性能能达六宫以上”[②]，是从曾钟测音研究中得出的结论。这六宫，正好与这6个律名用做“宫”音的关系相同。结合曾钟铭文，旋宫的性能在“六宫”的基础上，在一定的条件下，有达到“十二宫”可能。

从音列上，以曾侯乙编钟与信阳春秋编钟相比，两者相差百年左右，前者的音乐性能比后者大大提高。除了音列中所涵内容的丰富外，仅就编钟的数量看，从一套13件而增加为一套64件(加上未下葬的“大羽”钟，当为65件)。而曾钟中层的三组甬钟，以10件至12件不等，仍保持了原来一组钟基本的数量(大多春秋到战国出土编钟，以8件至14件不等)。曾钟以三组合编，加强低音甬钟，以增强“旋宫”的能力和音乐的其他性能，并综合曾、楚、晋、齐、申等诸侯国与周王室不同内容的音乐。

五 曾侯乙编钟的音乐铭文

曾侯乙编钟的音乐铭文，在传世的文献中是绝无仅有的。它在钟体上镌刻了2828字，加上挂钟的横梁(簨)和挂钟的配件上共计3600多字。这些铭文除“曾侯乙作持”表明钟的所有者外，其余全部是记载音乐的内容：如这是“某调的某音”，这个音在这个调中是这个音，在那个调中是那个音；这个音在曾国是这个音，在楚国(或周王朝，或其他诸侯国)是那个音，等等。例如：

---

① 谭维四、冯光生：《关于曾侯乙编钟钮钟音乐性能的浅见——兼与王湘同志商榷》，《音乐研究》1981年第1期，第79—87页。

② 黄翔鹏：《先秦音乐的光辉创造曾侯乙墓的古乐器》，《文物》1979年第7期，第37页。

下层二组8号钟“正鼓部”的“正面”标音为“徵”（相当于G），“背面”的“钲部”铭文为：“姑洗之徵，太簇之羽，新钟之变商，蕤宾之羽曾，黄钟之徵角，韦音之徵曾，宣钟之珈徵。”

它的意思是：这枚钟正面的正鼓部标音“徵（sol）”，是指“姑洗调”（以C唱do）的“徵（sol）”，音高在G^2（音乐标音为“大字组G”：G）。

“姑洗之徵”：“姑洗调”之“宫（do）”在C，其“徵（sol）”在G。

“太簇之羽”：“羽（la）”为“宫（do）”音的上方大六度，“太簇调”的“宫（do）”在^{b}B，其“羽（la）”则在G。

“新钟之变商”：“变商（^{b}re）”为“商（re）”的低半音，“新钟调”（以$^{\#}$F唱do）的“宫（do）”在$^{\#}$F，“商（re）”在$^{\#}$G，“新钟之变商（^{b}re）”则在G。

“蕤宾之羽曾”：“蕤宾调”（以D唱do）的“宫（do）”在D，“羽曾（fa）”为“宫（do）”音上方纯四度，“蕤宾调”的“羽曾（fa）”即G。

“黄钟之徵角”：“黄钟调”（以^{b}A唱do）的“宫（do）”在^{b}A，“黄钟调”的“宫（do）”的上方大七度“徵角（si）”则在G。“韦音之徵曾）”：“徵曾（^{b}mi）”为“宫（do）”音的上方小三度，“韦音之宫（do）”在E，其“徵曾（^{b}mi）”则在G。

“宣钟之珈徵”：“宣钟调”（以C唱do）的“宫（do）”在C，它是“姑洗之宫（do）”的高八度音。“珈徵”为“低音徵”（低音sol）；即标音“徵（sol）”，是“宣钟”的低音“徵（sol）”G。

此钟背面钲部铭文的意思说明：正鼓部上标音名“徵（sol）”，为“姑洗调”（以C唱do）的“徵（sol）”（G），这个“徵”音的音高，相当于曾国“太簇调”（以^{b}B唱do）的“宫（do）”的“羽（la）”，楚国“新钟调”（以^{b}G唱do）的“变商（^{b}re）”，曾国“蕤宾调”（以D唱do）的“羽曾（fa）”“黄钟调”（以^{b}A唱do）的“徵角”，曾、周国的“韦音调”（以E唱do）的“徵曾”“宣钟调”（以C唱do）的“珈徵”（低音“sol”）。即“姑洗之宫”的“徵”（G），对应于曾国“太簇调”的“la”，对应于楚国“新钟调”的“^{b}re”，对应于曾国“蕤宾调”的“fa”“黄钟调”的“si”，对应于曾国和周王朝“韦音调”的“^{b}mi”“宣钟调”的低音“sol”。

以上此钟的正面与背面的全部铭文中的音乐内容用图表表示关系如下（为

方便观察，铭文的排列以音高为序）：

	C	♭D	D	♭E	E	F	♯F	G	♭A	A	♭B	B	备注
姑洗之徵	宫							徵					曾
蕤宾之羽曾			宫					羽曾					曾
韦音之徵曾					宫			徵曾					曾、周
新钟之变商							宫	变商					楚
黄钟之徵角								徵角	宫				曾
太簇之羽								羽			宫		曾
宣钟之珈徵	宫							珈徵					曾、周

从上表可以看出，曾国与周王室、楚等国间的音乐铭文是在“六律”(阳律)上进行比较的，这在曾钟的全部钟铭中是一种统一的规范。

这种强调六律的行文方式也体现在各个诸侯国之间音乐关系的比较上，如“长枚钟”的“中层三组8号钟”正面的正鼓部标音为“宫”，背面的“钲部”与正鼓部连续的铭文是(钲部)：“姑洗之宫。姑洗之在楚号为吕钟，其反(正鼓)为宣钟。宣钟之在晋为六墉。”

标音“宫”，指“姑洗”调的“宫”(do)，音高在“小字一组c”。铭文说明“姑洗”这一律名在楚国称为“吕钟”，它的高八度称为“宣钟”。宣钟在晋国称为“六墉”。这是在比较律名的音高在各个诸侯国和周王朝间的关系，这种比较都是在六个“阳律”上进行的。将这些用于比较的律名与今天的相对音高相对应，其关系如下：

音高	♯F	G	♭A	A	♭B	B	C	♭D	D	♭E	E	F
标音名	宫	羽 角	商	徵 曾	宫 角	羽 曾	商 角	徵	宫 曾	羽	商 曾	徵 角
律名	无赢 射孚 之之 宫宫		黄应 钟音 之之 宫宫		太穆 簇音 之之 宫宫		姑 洗 之 宫		蕤 宾 之 宫		韦 音 之 宫	

用于标音名上和六个阳律上进行比较的叙述方式与行文方式，与传世文献完全不同。它不但表现出具体、准确和细致的特点，也表现出鲜明的“乐工”用语特点。可以想象，如果不是为了音乐实践与音乐理论的需要，这种音高上的比较与律名之间的比较是没有必要的。

在先秦文献《国语·周语下》中，十二律的律名已被完整地记载，并指出十二律按“律吕”的关系分属于“六律”和“六间”，十二律的每一律名都有象征意义。“律吕不易，无奸物。”六律和六吕各有各的作用，互相不能代替。

六 古希腊的五度相生律与曾侯乙编钟的律制

与曾侯乙编钟时代相近的古希腊时的律制，是公元前5世纪以毕达哥拉斯为代表的“五度相声律”理论。这是在一根弦上进行定律实验与五度相生律的律学理论研讨，提出了系统完整并符合音乐实践的调律理论。这表明对音乐的理论认识达到了较高的水平，也对音乐实践产生了科学的指导作用。

五度相生律理论的建立，是基于对弦长2:3的比例关系的认识与应用。古希腊人认识到，当一根弦在振动时，弦长的1/2、1/3、1/4、1/5、1/6的比例都在同时振动，从而构成了一个协和的音程系列——八度、纯五度、大三度与

小三度。在这个协和的音程关系中，其中产生纯五度的1/3（实为相差八度又纯五度：复音程的纯五度）的比例数，其本质关系为2:3，即在一根弦的空弦上的纯五度，是由空弦的弦长（假设为1）与上方音弦长（假设为2/3）的关系产生的——下方音的弦长为上方音弦长的1.5倍。如果以这个将这个纯五度的比例关系作为基本单位，经过纯五度音程的不断相加——其单位2/3的不断相乘或相除，可以计算出音乐所用七个基本音级的全部音高，用弦长的比例关系表示为：

音　高	C	D	E	F	G	A	B
弦长比值	1/1	8/9	64/81	3/4	2/3	16/27	128/243
生律次序	1	3	5	-1	2	4	6
唱　名	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si

据说毕达哥拉斯首先发现一根弦的1/2可产生纯八度，2/3可产生纯五度，3/4可产生纯四度，后来得出一个结论：弦长的比例关系越简单，音程越协和，否则音程越不协和。按照这个说法，上表中最协和的纯五度：C－G（1:2/3），最不协和的是大七度：C－B（1: 128/243）。这一理论与其产生的定律体系（为乐器的制作、乐器的定音及音乐理论的研究提供理论依据），长期适应欧洲的音乐：音阶的基本关系即在七个自然音级上构成七个基本调式，和声的语言以纯四、五度的平行为主。9世纪开始，“奥尔加农”音乐中逐渐突出三度关系的和声音程，纯四、五度在和声中退到次要地位，14至15世纪才将五度相生律音阶中的第三级、第六级和第七级音改用4/5比例的“纯律大三度”代替64/81的大三度，产生了被称为“纯律”的律制，成为五度相生律后的又一重要律制。

与上述理论相似，中国古代的“五度相生律”是以“三分损益法”的形式被认识的，这是上文提到的《管子·地员》中的一段文字所记载的理论。这段文字也以弦长的比例将“宫、商、角、徵、羽”五音按一根弦不同的“三份”，去掉一份或增加一份来完成的。按照这段文字的描述，“宫、商、角、徵、羽”五个音的关系如下：

音　　高	G	A	（B）	C	D	E	（#F）
音　　名	徵	羽		宫	商	角	
弦长比值	4/3	16/27		1/1	8/9	64/81	
生律次序	2	4		1	3	5	
唱　　名	Sol	La		Do	Re	Mi	

以上《管子》所记为“正声”的“三分损益法”关系，也就是“宫、商、角、徵、羽”的三分损益律关系。与毕达哥拉斯相比，它的“宫”音——Do不在最低音位置，而居中央：徵和羽在“左边”——低音方向，商和角在“右边”——高音方向；只有五音，不是七音。与曾侯乙编钟的正鼓部音列相比，它和“下层”甬钟、“中层三组”的排列相同。与古琴相比，和古琴的“正调”调弦关系一致。

研究成果证明，曾侯乙“五弦器”应是早已失传的“均钟木”，它是用以调钟的声学仪器。在调弦与定律的性能上，它又与古琴有相同的关系。由于它的“弦制”为“五弦”，将五弦的空弦音假设为《管子》记载“徵、羽、宫、商、角”五音的相对比例关系，再与曾侯乙钟铭、音位等音乐内容比照研究，结果是：曾钟铭文所包含的全部关系，都可从“均钟木”上的得到印证。[①]同时也可证明，正鼓部的音列，信阳春秋编钟与曾侯乙编钟有相同之处。为了旋宫等方面的需要，后者侧鼓部的音位更加丰富，旋宫的性能也更加优良。

《管子》所载的“三分损益法”，是文献最早对“五度相生律”的记录。但是，《管子》的成书年代是先秦还是两汉，历来有不同看法。以曾钟的音乐调式理论与《管子》的记载相比较，不但可以反证《管子》的真实性，亦

① 崔宪：《曾侯乙钟铭校释及其律学研究》，人民音乐出版社1997年版，第174页。

可证明《管子》仅记“五音”的合理性。《管子》中的五个音名，实际上就是琴上空弦的关系，其中最低的一音为“徵”，排列则为“徵、羽、宫、商、角”(sol、la、do、re、mi)相同，即为“正调”的空弦音，这与曾侯乙编钟“中层三组”以“姑洗”律为“宫”(C)的音列排列和铭文关系一致，也与“下层二组”以“浊兽钟”为“宫”(G)的音列排列和铭文关系一致，亦说明琴的定律与曾侯乙编钟定律的密切关系，也说明这是最早使用五种基本调式的明证。曾钟所体现的五声、六律、七声，以致所达到的十二半音体系，都远远超出了文献的记载，也大大地丰富了世人对战国时期中国古代音乐理论发达程度的认识。

通过对曾侯乙编钟的调音与定律研究，证明曾钟的律制是在以《管子》的“五音”在“三分损益法”的基础上，再以钟铭的“顧”和“曾”两个后缀词的三度关系调律所得。这一律制中有25个律高，在一个“律位”上包含几个不同的律高的情况下，这是非平均律性质的“十二律”。与后世的三分损益“十二律”不同，与后世的“琴律”有联系。有关琴律的记载，虽然在宋代才见朱熹的《琴律说》，但从曾钟的铭文及音乐的实践看，琴律当早在战国时期就有了全面的实施及丰富的内容。

曾钟的律学内容如此丰富，《管子》为什么只记了“五音”，其余大多数的“音”为何失载？如果知道当时的调音者为盲人乐师，就可理解“五音”不过是五个“空弦音”，而其余大多数音都在“均钟木”上以“按音”或“泛音”的方式取得，这只留在了乐师的经验里，只留在了乐师的调音手法中，这个问题就不难回答了。《管子》所记的“五音”不但是琴的“正调”定弦的空弦间比例关系，也是曾钟定律的律制基础。

按照“琴律”最基本的内容，曾侯乙编钟是在“琴五调”的基础上进行调音的。也就是说，在公元前5世纪时，中国的调律已在“五弦”的“均钟木”上完成。这样的调律方法，并不是单纯地在弦上“计算”，而是以琴乐的实践为基础，以编钟的应用为目的，又以盲乐师的经验为方法。盲乐师因没有“著书立说”的可能，调律经验与调律理论的失载，就成了必然的结果。

七 古希腊的“大完全系统”与曾钟的“八度分组”

在古希腊时，因音乐实践的需要和“里尔琴”的音域设计，由不同的四音列可在一个八度和两个八度内组成七声音阶，构成一个“大完全系统”。这个系统是在A至a^1（“大字组A”至“小字1组a”）之中两个八度的指法与调式的结构关系，也正好是人声最佳的音域。而曾钟的音域从A^1至d^5（“大字1组A”至“小字4组c”），达到五个八度以上，仅比现代钢琴的高音区和低音区各少一个八度。在曾钟的铭文中，这五个多八度的分组，标音系统以“遣、大、(正)、少、反”不同术语表示。

（一）古希腊的“大完全系统”

古希腊的“大完全系统”，是由四组“四音列”共同构成两个不同音区的“八度的音阶”，并与里尔琴的调弦有关，是明显带有以实践为基础的经验性理论。从这个系统的音域与音列的组成看，它基本上适应了当时以人声为主，以器乐为辅的音乐实践，并且体现出一个没有今天意义上“转调”安排的“自然音列”。

在“大完全系统”中，每个音均按演奏中的指位等关系有如下名称，更可以说明其直接来自实践并记录了实践中所需要的内容①：

① （美）唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡：《西方音乐史》，人民音乐出版社1996年版，第10页。

	a^1	g^1	f^1	e^1	d^1	c^1	b		a	g	f	e	d	c	b	A
原名	Nete	Paranete	Trite	Nete	Paranete	Trite	Paranete	Mese	Lichanos	Parhypate	Hypate	Lichanos	Parhypate	Hypate	Pposlam-	banomenos
译意	最后音	倒数第二音	第三（指）音	最后音	倒数第二音	第三（指）音	中央音的邻音	不相连	中央（弦）音	食指音	主音的邻音	主要音	食指音	主音的邻音	主要音	附加音

“大完全系统”的音域包含了“两个八度”，可能囿于乐器的性能或者“器乐化”的要求还不高，这个“系统”并没有发展为更宽的音域。将曾侯乙“均钟木”与“大完全系统”相比较，我们可以发现其中相同或相似之处：二者都是以弦乐器为基础的音高系统，音域在两个八度或两个八度以上。说明在这个时期中国与欧洲在调音、定律方面有相近之处。

（二）曾钟的音列与标音铭文

由于曾侯乙编钟的音域扩大至青铜乐钟的最宽范围，编钟的定律也将“均钟木”在两个八度的范围的音域扩展为五个八度以上。与现代钢琴相比，最高音区与最低音区相少一个八度，见下面以出土编号为各“组”的音列关系与标音铭文图①：

1. 上层各组

（1）上层一组





从标音铭文看，这是一组相当于ᵇE为宫的音列。与其他各组相比，它的音列不完整，似有未完工的可能。

（2）上层二组



从标音铭文看，这是一组相当于ᵇG为宫的音列。与其他各组相比，它的

① 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期，第28页。

音列也不完整，如未见“宫”与“徵”两音。

(3) 上层三组



从标音铭文看，这也是一组相当于^{b}G为宫的音列。与其他各组相比，它的音列也不完整，如未见“羽”音。

经研究发现，上层二组与上层三组原应为一组合编的音列，共计13枚钟。除中层一组的横梁原有可供悬挂这组钟的榫眼后被填塞外，在合编后的各钟“钲部”还有“无铎(射)之宫”等铭文，与中层三组上各国间相比较的内容相同，也说明六个“阳律”的重要。下面是这两组钟合编后的音列及标音铭文：[①]



从以上这组经合编后，并从“无铎之宫”开始的半音音列中，我们可以看到在“宫、商、徵、羽”这“四基”上完整的“龥－曾”关系。《国语·周语下》中有“(周景)王将铸无射，而为之大林”句。“上层三组7号钟”有“无铎之宫”句，音高在^{b}G。“上层二组6号钟”亦有“黄钟之宫”句，据此可知周

① 谭维四、冯光生：《关于曾侯乙墓编钟钮钟音乐性能的浅见——兼与王湘同志商榷》，《音乐研究》1981年第1期，第82—84页。

王朝的“黄钟”应在^{b}A。

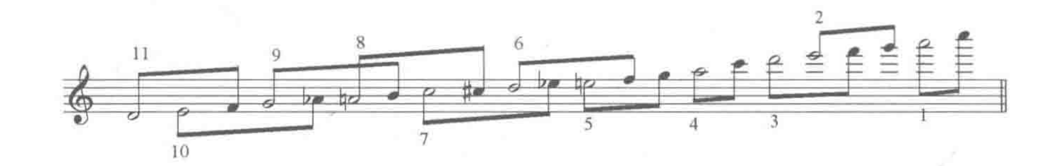
曾钟钟铭“韦音”“宣钟”“嬴孠”和“剌音”与《国语》中的“羽”“宣”“嬴乱”和“厉”4个词相同，揭示了钟铭与《国语》可相互印证的关系[①]，也使曾钟保留下来的、2400多年前周王朝“黄钟”的标准音高让今人能听到，实在是难得的事情。

铭文中并未见曾国的“黄钟”律名，但“上层二组3号钟”有曾国的“雁音之宫”（“雁音”即“应音”，与“应钟”相同）句，其音高在^{b}A。“黄钟”比“应钟”高一律（半音），曾国的黄钟应在A，比周王朝的“黄钟”高一律。

2. 中层各组

（1）中层一组

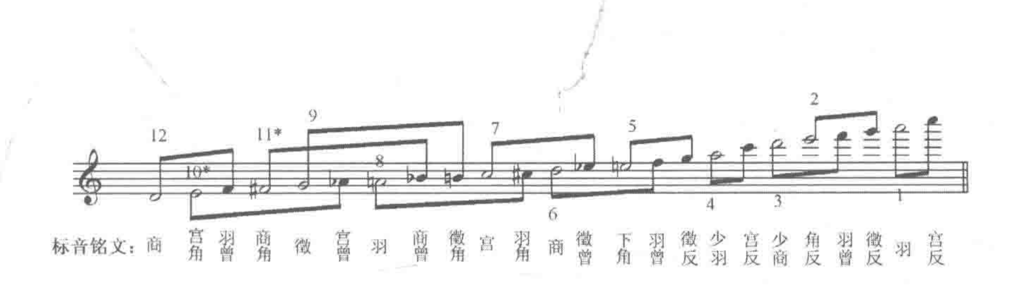
中层一组是一套甬钟，它的音域从d^1至c^5（“小字1组d”至“小字5组c”），每一钟的正鼓音与右鼓音的敲击处都标有标音铭文，即标示此处为“姑洗调”（相当于今天的C调）的某一音级：



（2）中层二组

中层二组的音域与中层一组基本相同，只是多了一枚出土编号为11号的钟，增加了“$^{\#}$f－^{b}b”两音，铭文分别为“商角”和“商曾”。它的音域也是从d^1至c^5（“小字1组d”至“小字5组c”），每一钟的敲击处都标有标音铭文，与中层一组相同：

① 裘锡圭：《谈谈随县曾侯乙墓的文字资料》，《文物》1979年第7期，第29—30页；裘锡圭、李家浩《曾侯乙墓钟磬铭文释文说明》，《音乐研究》1981年第1期，第20页；《曾侯乙墓》，文物出版社1989年版，第557—558页。



（3）中层三组

中层三组的音域从G至c^5（“小字组G”至“小字5组c”），每一钟的正鼓音与右鼓音的敲击处都标有标音铭文：



3. 下层各组

（1）下层一组

（1）下层一组



（2）下层二组



（注：“下一3”指下层一组3号钟。此钟原应在“下三1”与“下二5”之间，因此处放置“除王镈”被移下一3”的位置，现放回原处。）

以上是整套曾侯乙编钟的全部音域与各组钟的音列及标音铭文。将各组

钟的音列合编，得到以下关系：①

曾侯乙全部甬钟标音字原设计音高总表



从上表可以看到，在A^1至c^5（“大字一组A”到“小字五组c”）这五个八度以上的音域里，每个音都标记了细致而丰富的标音铭文。完备齐全的半音音列和各组的正鼓音以七声为主便于演奏的音列排列形式，说明了曾钟包含的音乐内容丰富和音乐水准的高超。

（三）曾钟的“八度分组”

为区分不同“八度组”的音阶，曾钟铭文采用了不同的称谓。按正鼓部的音列，八度的分组按“徵、羽、宫、商、角”的关系安排。最基本的一组在“中音区”，即所谓“正声”组：g－a－c1－d1－e1。再向高音区延伸“少声”组和“少声之反”组，向低音区延伸“太声”组和“遣声”组。

1．正声

正声，实指音乐用语在“中声”②（适中音域）的八度组。曾侯乙钟铭中并无

① 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期。

② 《国语·周语下》：“古之神瞽，考中声量之以制。”《国语》，上海古籍出版社1988年版，第132页。

“正声”一词，但钟铭中的“徵、羽、宫、商、角”等音名前后都没加前缀或后缀词的，均可理解为“正声”。与曾钟铭文相同的江陵雨台山21号楚墓律管上的墨书铭文，有“定文王”和“浊文王”两个律名，与钟铭的“文王”的“浊文王”相同。[①]“定”应即“正”，“定文王”应即“正文王”；“浊文王”则比“文王”（“定文王”）低一律（半音）。《说文》称：“定，安也。从宀，从正。”《字彙·宀部》称：“定，正也。”可见“定”与“正”通，“正文王”也可以省称“文王”。“文王”是钟铭中楚律的六阳律之一，楚律的六阴吕都在阳律律名前加“浊”，构成十二律。所以，“徵、羽、宫、商、角”可知为“正声”。

2.少声

从中层一组和中层二组的高音区，标音铭文可见“少羽”“少宫”“少商”等音名，它们均在“羽”“宫”“商”的高八度位置。“中层三组1号钟”的铭文，其正面“正鼓部”标音为“羽”，背面“钲部”标注的铭文中有“姑洗之少羽”句；正面“右鼓部”标音为“宫”，背面“右鼓部”的标注铭文有“姑洗之少宫”句。

“中层三组4号钟”的铭文，其正面“正鼓部”标音为“商”，背面“钲部”标注的铭文中有“姑洗之少商”句。又如“中层一组4号钟”正鼓部标音“少羽”，是该组“8号钟”正鼓部“羽”的高八度；“3号钟”正鼓部标音“少商”，是该组“6号钟”正鼓部“商”的高八度。

3.某声之“反”

钟铭中表示高八度的还有某音的异名，如“巽”为“宫”的高八度，“终”为“徵”的高八度，“鼓”“喜”为“羽”的高八度等。如“中层二组4号钟”反面“钲部”有“坪皇之终反”“姑洗之喜”的铭文，“终”为“徵”的高八度，“终反”又为“终”的高八度；“坪皇之终反”比“坪皇之终”高八度。此钟的这些铭文表示“正鼓部”的“羽”音，可奏“坪皇之终反，姑洗之喜，浊新钟

① 谭维四：《江陵雨台山21号楚墓律管浅论》，《文物》1988年第5期，第39页。

之决”等。也有用“反”字作后缀词表示某音的高八度，如“中层一组4号钟”右鼓部标音“宫反”，是该组“7号钟”正鼓部“宫”的高八度；“2号钟”正鼓部标音“角反”，是该组“5号钟”正鼓部“下角”的高八度。

4.“大”声

“大”字在曾侯钟铭中是表示低音的前缀词，“下层一组”三个钟位的钟架横梁上，前两枚的挂钟位置刻有铭文“姑洗之大羽”和“姑洗之大宫”两个音的标音，“大羽”为“羽”的低八度音，“大宫”为“宫”的低八度音。在古文字中，“大”通“太”，两者可互换，“大羽”即“太羽”，“大宫”即“太宫”。据《宋史·卷一百二十九》记载，在宋代宫廷中仍以“太、正、少”三个八度组来安排乐器的分组：“但用九寸管，又为一律，长尺有八寸曰‘太声’；一律长四寸有半曰‘少声’，是为三黄钟律矣。”“诸器大小皆随律，盖但以器大者为‘太’，小者为‘少’。”[①]这是与曾钟铭文中的八度分组概念相同的文献记载，说明钟铭的八度分组概念在后世仍有遗绪。古琴的弦序，也仍将六弦、七弦称为“少宫”“少商”。这使铭文与后世文献，与古琴的音高关系可相互印证。

5.“濇”声

“濇”字在曾侯钟铭中是表示低音的前缀词，在“下层一组1号钟”的正面“正鼓部”，标音铭文为“宫”，该钟背面“钲部”的解释铭文有“姑洗之濇宫”句，表示此“宫”音是低音的“宫”。在“下层一组10号钟”的“正鼓部”标音名为“商”，该钟背面“钲部”有铭文“姑洗之濇商”句，说明此“商”音在较低的“商”。与“大”声相比，“濇”声与之没有明确的区别，二者都似表示低音之意。但如以《宋史》中“太声”比“正声”低一个八度，“濇声”可理解为再低一个八度。

实际上，在钟铭中的八度分组概念并不十分严格，相邻的两组间有交叉

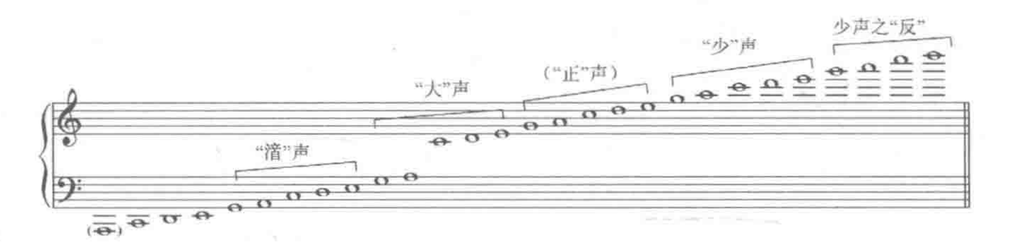
① 中华书局校点本，第3026页。在律学的内容上，虽然大晟府的“太、正、少”与曾钟不一致，但在“乐理”的概念上，二者在八度分组表述上是基本相同的。

的情况存在，但“分组”及高、中、低三个音区在原则上是不相混淆的。因此，从五个八度分组与五种不同的铭文标示相对应的关系来看，我们可以借用五种不同的标音名来区分曾钟全部音域中的不同八度分组（以“徵、羽、宫、商、角”五个“正声”为例）①。

音名	G	A	c	d	e	g	a	c^1	d^1	e^1	g^1	a^1	c^2	d^2	e^2	g^2	a^2	c^3	d^3	e^3	g^3	a^3	c^4	d^4
阶名	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商
分组	“湆”声					“大”声					（“正”声）					“少”声					少声之“反”			

注：表中以“姑洗”律（C）为标准。根据需要，“湆声”可向下方移位至A^1。

上表对应的五线谱关系如下：



由于从事音乐的乐工在古代中国属“贱工”，音乐技术上的理论属“贱工之学”，我们今天很难见到记载音乐具体操作方面的内容，它们“记录”在乐工、乐师的经验之中。从以上曾侯乙编钟的“八度分组”关系和与之相关复杂的铭文来看，除已见到的铭文和目前能解释的部分关系外，还应有更丰富、更详细的音乐理论和音乐操演内容。

八 曾侯乙编钟的宫调理论

宫调理论，在中国古代指的是音乐技术中的基本理论，用今天的话说，

① 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期，第32页。

它涉及音阶理论，音名称谓，转调关系和与乐器学相关的部分学说等等。在曾侯乙编钟的铭文中，宫调理论的内容包括宫调名称、音名、音阶名、八度分组用语等，是至今为止所见最全，内容最丰富，关系最复杂，体系最完整的宫调理论记载，下面我们择其要对曾侯乙编钟的宫调理论作介绍。

（一）音名与音级名

中国古代记载的“徵、羽、宫、商、角”，或“宫、商、角、徵、羽”这“五正声”[①]，加上“变宫”“变徵”两个“变声”，即“五声”加“二变”，既是“音名”——表示某音的名称，相当于“工尺谱”的工尺字，也相当于现在通用的“C、D、E、F、G、A、B”；也是“音阶名”——表示某个音阶中的某个音级，相当于第1级、第2级、第3级、第4级、第5级、第6级、第7级等等。在音名与音级名的记录中，突出了“五正声”与其他各声的区别：五正声用单字词（只是“角”有时称“宫角”，有时称“下角”——“中层一组5号钟”“正鼓部”标音铭文），其他各声用双字词，以“中层三组”为例：



按“徵、羽、宫、商、角”的音级名排列，保留了《管子》记录“五正声”的顺序，也与古琴现在仍在应用的“正调”（F调的“宫”音在三弦，一弦则为“徵”）关系相同。曾侯乙编钟的音名与音级名，记载了与后世完全相同的音级顺序，也从一个方面证明了古琴音乐的历史久远。

（二）“之”字与“为”字称谓

“之”字与“为”字是中国古代音乐理论用以表示不同宫调关系的两种称谓方式。在曾侯乙编钟的铭文中，这两种称谓方式共存，但以前者为主。

① （汉）郑玄注：“杂比曰‘音’，单出曰‘声’。”

以曾钟的主要调名“姑洗”为例，它的表述常常是“姑洗之宫、姑洗之商、姑洗之角、姑洗之徵、姑洗之羽”等，如“下层二组5号钟”背面“钲部”的铭文有“姑洗之宫”，“中层三组7号钟”背面“钲部”的铭文有“姑洗之商”，“中层二组10号钟”背面“右鼓部”的铭文有“姑洗之角”等等。亦见“姑洗之宫曾”，“姑洗之商角”的形式。铭文所强调的是“宫”音所在的“姑洗”。这是“之”字的称谓方式。这种称谓在后世的文献中多有记载，如唐代的《乐书要录》。

用“为”字称谓的，在曾钟钟铭中可见“下层二组5号钟”背面“右鼓部”的铭文“新钟之羽，为穆音之羽 下角。剌音之羽曾，附于素宫之 。”背面“左鼓部”的铭文“姑洗之徵曾，为黄钟徵，为坪皇变商，为夷则羽角。”

在传世文献中，“为”字称谓最早见于《周礼·春官·大司乐》中“凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为征，姑洗为羽……凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为征，南吕为羽……凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蔟为征，应钟为羽”这段文字。钟铭与《周礼》“为”字用法的不同之处在于：前者的“为”用于比较各律间的音高，后者的“为”字用以强调“声”所在的律名，与“之”字强调“宫”音所在的律名不同。

“之”字与“为”字的表述方式代表了两种不同的宫调内容，在钟铭中的记载既丰富又复杂，它的全部内涵和实际演奏意义也还有待于人们的进一步认识。

（三）旋宫

“旋宫”是伴随礼乐制度的要求和音乐实践的需要而存在的一种音乐技术形式，即在“十二律”对应于“十二月”或“十二辰”的关系进行，乐曲演奏和乐调的使用按各“月”(辰)的关系进行“转调”。它来自“天人合一”的理念和“周而复始”的思想，认为从某个时刻(“冬至”或“子”时)开始，是音乐的起点。在“一年”或“一天”中，可以从起点开始到终点结束。一年或一天是在一个圆形的圈中运行，十二律中各律作“宫”时，“宫”按各“律”对应的各“月”(辰)旋转，故称“旋宫”。旋宫在文献的记载中有两种方式，第一

种重“宫”，第二种重“声”(调式)。前者见于《礼记·礼运》所说的“五声、六律、十二管，旋相为宫”，即唐代祖孝孙和《乐书要录》所称的“顺旋”，宋代称为“右旋”。后者见于《周礼·春官·大司乐》所说的“圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽”，即唐代所称的“逆旋”，宋代称为“左旋”。下面是包含“右旋”与“左旋”关系的“旋宫图”：



在以汉族为主的传统音乐理论中，“宫”音所在的音高位置，被称为“调高”，“调”与“宫”相等，“宫调”一词即宫与调的合称。在简谱的记谱法中，如用1=C，1=D，1=G表示“宫”音分别在C，D，G音高上。说明我国传统音乐重视“宫”音的传统至今未变。“旋宫”一词，正是从“宫”音的重要作用上定名的。

在旋宫理论的表述上，对宫、商、角、徵、羽五个音级作“结音”的称谓，“右顺”强调的是“宫”的所在的“某律名”，如讲“姑洗宫”，五个结音分别表述为：黄钟之宫、黄钟之商、黄钟之角、黄钟之徵、黄钟之羽。“左旋”则强调“某声”所在的律高，以上五个结音分别表述是：黄钟为宫、太簇为商、姑洗为角、林钟为徵、南吕为羽。

曾侯乙钟铭的“旋宫”内容，主要以“之”字称谓的“右旋”(顺旋)系统为主，以“左旋”(逆旋)方式为辅。如“下层二组8号钟”正面“正鼓部”，标音

名为“徵”(G)，其背面“钲部”的铭文为：“姑洗之徵，太簇之羽，新钟之变商，蕤宾之羽曾，黄钟之徵角，韦音之徵曾，宣钟之珈徵。”以“××之×”的表述，属“右旋”方式。

从曾侯乙编钟铭文所记录的“旋宫”内容，可以在唐、宋得到回应，也可以在现今的音乐实践中看到某种内在联系。从曾侯乙编钟的音乐性能上看，它最常用的调可能是最高音区所显露出来的6个调：宫、商、角、羽曾、徵、羽。相对于今天的音高，是C、D、E、F、G、A。另外的6个调，律名俱在，可能不太常用，或只在特殊用途时使用。但无论如何，“十二律”——用全12个调是可能是存在的。否则曾钟铭文中的律名没有必要达到28个之多[①]，包含12律或12个调的已绰绰有余。

虽然战国初期的旋宫实践与音乐内容的全貌尚不清楚，但从曾钟的铭文记载中，可以显露出其中丰富的内容与复杂的关系。如果说，《礼记》中对“旋宫”的记载在曾钟出土前还被怀疑是否真实的话，曾钟出土后，不但证实它并非虚论，而且事实上还远远地超出了这个记载本身。现在对曾钟所载“旋宫”铭文的了解，还在表层认识阶段，曾钟“旋宫”的全部内容，更待进一步深入的研究和细致的分析，才能得其全貌。

结 语

从音乐实践的多样性与音乐理论的完整性上讲，公元前5世纪的曾侯乙编钟及其铭文所达到的高度是世界领先的。曾钟所蕴涵的实践经验与理论内容，对后世都有极大的影响与深刻的作用。因此，曾侯乙编钟的音乐理论成就，不仅是战国时楚地音乐文化的一个高峰，也是中华音乐文明史中值得重重书写的一页。

（原载邹衡、谭维四：《曾侯乙编钟》，金城出版社、西苑出版社，2015年版。）

---

① 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期，第23—24页。

长角苗人的音乐

在20世纪60年代以前，长角苗人的生活还基本处于与外界隔绝的状态。在1998年以前，由于没有“车路”(公路)，与外界的接触仍然较少。所以，在长角苗的生活中，还保留了古老的习俗与丰富的音乐生活。如“跳坡”“走寨”“晒月亮”等与男女青年谈情说爱的活动，唱山歌(bu du)、吹芦笙(gien)、吹三眼箫(dra zra)、吹木叶(blom dom)或吹改制口琴是必不可少的形式。在红喜(婚礼)中，奏唢呐(sa la)，拉“二胡”(四弦)，唱酒令歌等，是基本内容；在老喜(老人去世的丧仪——打嘎)中，吹芦笙曲，奏唢呐曲，唱酒令歌(nhong gu)、开路歌(kai gei)和孝歌等等，都有传统的程序和必要的内容。在串门、走亲戚和朋友交往中，唱拦门歌、敬酒歌、送客歌等，也是其中的重要活动。婚丧嫁娶、吉日佳节等热闹场面，必有唢呐曲相伴，这不但是活跃气氛的需要，也是亲族或寨子间表达敬意、沟通感情的手段。在老喜的仪式中，吹芦笙者以简约的舞步，以拟语的方式吹奏“开路歌”送老人“上路”，送死者回到祖先的身边。可以说，长角苗是一个山歌人人会唱，芦笙、三眼箫人人会吹，酒令歌人人爱听的苗族族群。音乐在长角苗人的寨子中是生活不可缺少的内容之一。

一 酒令歌与开路歌

酒是长角苗人生活中必不可少的饮料。无论是平常的生活，还是四季的节日，无论是祭祀的礼事，还是婚丧的俗仪，酒都是必备的饮料。可以说是

无事不酒，无俗不酒。因此，在喝酒时唱“酒令歌”，是长角苗的音乐生活中的主要内容之一。

酒令歌的篇幅较长，据说有“十二谱”之多。酒令歌以叙事为基本特征，以吟唱为主要形式，内容包括历史与故事、风俗与道德，伦理与风俗等内容。根据不同的需要，酒令歌还分在婚礼（俗称“红喜”，俗称“喝酒”）、在丧礼（称“打嘎”，俗称“埋人”）或在跳坡（现称“跳花坡”）等不同场合中所包含的不同内容：婚礼中主要以对歌的形式唱酒令歌，有比赛的含义；丧礼中主要唱与历史故事、伦理道德有关的歌，内容比较丰富；跳坡中主要唱小伙子在小姑娘家喝甜酒时唱的酒令歌。长角苗人没有文字，酒令歌主要包括长角苗口传心授的文化知识、神话传说、历史故事和风俗伦理等，所以演唱者往往以多唱酒令歌为拥有“知识”和具有“能力”的象征。在长角苗本族大型集体活动——婚礼和丧礼中担任“管事”的人，主要是为主家接待客人，管理客人送来的礼品和财物，是活动的最重要的组织者。管事能否将活动组织好，主家与客家能否满意，除了要有公心，有责任心和有组织能力这些一般意义的道德水准和能力水平外，唱酒令歌的能力与水平也是担此重职必不可少的条件。否则，这个管事就难以应付客人们的各种以歌为形式的仪节，管事的任务就无法圆满完成。

酒令歌演唱的形式以叙事与吟唱为主，其音乐以自由节拍为基本节拍形式，有细细述说、娓娓道来的特点。由于没有文字，长角苗的酒令歌所唱内容所承载的文化内涵在长角苗的传统文化中有重要的地位。

（一）婚礼上的酒令歌

在婚礼上，酒令歌是娘家和婆家男女双方“对歌”的主要形式，比试谁了解的历史知识多、了解的故事动人，后来也唱谁了解的国家大事多、知道的国家政策多。“我们没有文字，不像你们汉族讲故事是写在书上，我们讲故事是记在心里。唱酒令歌就是‘摆故事’。”[①]“用歌来摆故事，这些故事一

① 高兴寨熊开文（熊光禄父），1956年生，7岁上小学，三年级后辍学，曾担任高兴寨党支部书记多年，也曾到贵阳等地打工，现在家务农。

辈人一辈人地唱，一辈人一辈人地‘摆’。我们就是通过这样的唱和摆，苗族人记住了自己的历史，记住了自己的文化，记住了自己祖先们所做的种种事情。”[①]赛歌时，参加红喜的人男方家与女方家要通宵达旦地对唱酒令歌，如对不上来要被罚酒；另外，老人和老人间还在酒席间对唱劝酒词。

下面就是一首在婚礼中唱的酒令歌——《七月开花是什么花》（记录者以歌词的第一句命名。乐谱中的编号为“乐句”的次序，下同。）：



（杨光祥唱 杨秀采录 熊光禄翻译 崔宪记谱）

歌词大意：七月的花什么花最艳？七月的花是桃花最艳。你自认为自己最能干，到喝酒时还有比你更能

---

① 高兴寨熊进全（熊光禄伯父），1944年生，属羊。从父熊汉清学酒令歌。其父1923年生，于1981年过世。父原为“祭宗”（通用Rshan sheng，也称Ji Rzhong），父过世后由熊进全44岁时继任。

干的人。七月的花什么花最红？七月的花是桃花最红。你自认为自己最聪明，到喝酒时还有比你更聪明的人。）

这是一首用吟唱演唱的酒令歌。在歌词前都先唱两句衬词，歌词实际上为两句。前两句词（3～4）唱完后重复一遍。重复时（7～8）将“艳”字改唱“红”，将“能干的人”改唱“聪明的人”。即歌词的意思相同但用词不同。歌词在这4句之间相互押韵，形成了独特的句子重复关系和歌词修辞方式。

在婚礼中要用这样的酒令歌来对歌，常常要准备一定数量的词，才可能不输给对手。事先准备的歌词不一定能完全应付对手，还要根据对歌时的情景即兴编词，否则输给对方就要被罚。在对歌中要有广泛的生活知识，要有非常强的应变能力，还要体现斗智斗勇的精神。不过，婚礼中对酒令歌，并不是所有的人都要参加，而是男方家和女方家各有代表，由双方的代表之间进行酒令歌的对歌。其他人只当观众，不当对歌手。所以，在长角苗人中能唱酒令歌更是体现一个人的知识和能力的重要方面。

2007年春节期间，我们在梭戛生态博物馆做实地考察时我们与熊光禄一起记录、整理歌词和乐谱。熊对长角苗苗歌的押韵规律是这样解释的：“一首歌的歌词以一‘扣’为单位。每一扣中又分两段，每一段中的第1句和第2句的韵相同；两段间第1句和第2句的韵则相近（如第一段押a，第二段押an）。每一扣中的这两段词内容是相同的，但用词不同，如在汉语中第一段先说“死”了，后第二段则说“去”了。《七月的花什么花》中的“艳”字改唱“红”，可将“能干的人”改唱‘聪明的人’，就是这样的例子。”我们看到苗歌中重复的两段歌词，即为一“扣”。“扣”即长角苗苗歌的基本结构单位。歌词的韵，体现在4句词的第2和第4句的句末上。比较短的歌，如有的山歌、进门歌，每一段只有4句，就第2句和第4句末押韵；比较长的歌，如酒令歌、故事歌，则在最后4句中的第2句和第4句押韵。

熊光禄还告诉我们，不管唱什么歌，长角苗的歌词开头都是用自然界的植物或与歌的基本词意有关系的景物做比喻，之后才唱到基本内容的歌词。如有一首山歌的开头是这样唱的：“所有的花都已开了，只剩下一朵桃花；所

有的人都有了家，只剩下我还没有伴。”前面说只剩下一朵“桃花”，后面说只剩下“我”；这样比喻，“桃花”让人怜，“我”也令人悯。比喻生动而形象，再加上长长的拖腔作情绪的渲染，令歌唱者尽情抒发，也令听者回味深长。歌词在结束前也常与最开始的词相呼应。这说明长角苗的歌词大多都采用了“比兴”的手法。

（二）丧礼中的酒令歌

由于酒令歌在长角苗传统生活中地位和作用，过去会唱酒令歌的人比较多。按传统的生活习惯，酒令歌是男孩从小就要开始学唱的。一般的学习方法是由一个师傅教，几个或十几个十来岁的小伙子一起学。这样就形成了人人会唱、个个会歌的场面。酒令歌演唱水平的高低，直接代表了演唱者在族人中的能力和地位。歌唱得越好，说明他知道的故事越多，也就越能受到人们的尊重；酒令歌唱得越好，说明他的“学问”越大。在长角苗人看来，只有记性好、聪明的人，故事才能记得多，歌也才能唱得好。另外，不会唱酒令歌，就当不了管事，也就无法为寨子里的各种活动主事。

2006年2月10日，我们在高兴寨采录到熊进全演唱的几首酒令歌，《洪水滔天》讲述长角苗的历史来源与神话传说，滔天的洪水中是老鹰救了祖先；《秦朝后汉》提倡道德品行与生活仪轨，秦王为行孝道救其母以亲生儿子为食物；《抗婚歌》讲述不幸婚姻与人们的情感，得不到真正爱情的男女无法反抗族人与社会，只能到野外偷偷相会，互相倾诉内心的痛苦；《老人归逝》为死难的族人寄托哀思。2月15日安柱王坐清的丧仪中，我们采录了一首《哭丧》（杨秀录音，杨秀拟名）；2月27日，我们采录了杨忠祥演唱的一首孝歌（杨秀录音），都表达了生者的悲痛心情与对死者的怀念。

酒令歌的吟唱，是演唱者用带有感情的腔调，将语言的声调拉长，在“吟”与“唱”之间“述说”歌词的内容，有点像“说唱音乐”中的“吟诵调”。实际上，酒令歌就是长角苗人的说唱音乐。只是酒令歌只“吟唱”而不“说”，只用吟唱的方式来“说”他们的故事，叙述长角苗人的历史。

酒令歌不仅唱了长角苗与历史有关的故事，也唱了他们的价值观、他们

的生活习俗，包括手工技艺制作的方式、民族的文化制度和规则等等。

1.抗婚歌

在这首《抗婚歌》中熊进全唱了6段歌词。歌中述说了一对青年男女曾是恋人，又各自与不相爱的人结婚。婚后又无法忍受痛苦而去无人的树林里与昔日的恋人相会。下面是这首歌的前两段歌词的曲调：



*注：反复时第6句的句末词将ʐi换成can，第8句的句末词将sɿ换成nian。即ʐi与sɿ压押，can与nain压押。

(熊进全唱 熊光禄翻译 崔宪采录/记谱)

这首酒令歌开头的两句和前两段的歌词大意是：

(1) 夜幕阴沉沉，/ (2) 有抗婚的小伙，/ (3) (衬词) 他 (衬词) / (4) 就有抗婚的姑娘。

(5) 抗婚的姑娘因悲伤会常跑到荒芜的草地，/ (6) 抗婚的小伙因悲伤

会常跑去无人的树林里。/（7）抗婚的姑娘得不到自己心爱的人，她即使唱了七首或九首悲伤的歌也无人理解；/（8）抗婚的小伙得不到自己心爱的人，他即使唱了七首或九首悲伤的歌也无人能懂。

（以下是未记谱的歌词）

抗婚的姑娘因得不到心爱的人会跑到荒凉的草地，抗婚的小伙因得不到心爱的人会跑去危险的林子。抗婚的姑娘得不到抗婚的小伙，她即使唱了七首或九首歌悲歌但无人理解；抗婚的小伙得不到抗婚的姑娘，他即使唱了七首或九首悲歌也无人明白。

抗婚的姑娘早晨起来看到了初升的太阳，光芒四射的阳光照射在荒凉的土地上，照着那一棵棵伤感的树苗。抗婚的姑娘看着心爱的人，然后牵着他的手走下去。抗婚的小伙也抓着心上人的手走下去。对方的小伙因心眼不好，对他不喜欢的姑娘动身手就打，还将她父母的钱像纸钱一样到处抛撒。

抗婚的姑娘看到了初升的太阳照射着荒凉的大地，阳光照在遍地枯萎小草的身上。抗婚的姑娘看着心爱的人，不顾一切地牵着他的手走去。抗婚的姑娘也抓着他不喜欢的小伙子的手，小伙子因心眼不好，突然对不愿嫁他的姑娘动手就打。还将姑娘父母的牛马牲口全部卖光。

抗婚的姑娘得不到自己心爱的人，父母把她心爱人的钱悄悄地放在了床头上。抗婚的小伙得不到自己心爱的人，与自己心爱的人约定站在他喜欢去的树林里。抗婚的姑娘要想退婚，她必须会做自己的衣服与麻纱。抗婚的小伙要想离婚，他必须有自己的收入，家里要有一条狗和一只鸡。

以上乐谱中的歌词与曲调并不“同步”，即前2句歌词唱了4句曲调（1-4）：第1句“夜幕阴沉沉”是借喻性质的起句，用了1句曲调；第2句“有抗婚的小伙，（衬词）他（衬词）就有抗婚的姑娘”则用了3句曲调，在第3句的曲调中基本上为衬词，只是起到4句曲调的平衡作用。后4句词唱了4句曲调（5-8），歌词与

曲调呈同步关系——4句歌词对应于4句曲调。

酒令歌歌词的结构，据王海方说："酒令歌的歌词一般有长的六'扣'，每扣两段，共12段；短的有三扣，每扣两段，共6段。"[①]

这首歌的主体（后面没有记谱的歌词是按这4句曲调的重复完成的）为谱上标出的第5句到第8句——4句结构的曲调，在两句结构的歌词重复一次与之同步。歌词的第2句（谱面标示的第6句曲调）句末的"树林"，在重复时改唱"林子"；第4句（谱面标示的第8句曲调）句末的"不理解"，重复时改唱"不明白"。这样的修辞既使歌词有诗歌的意味，也使曲调更添音乐的韵律。从两段歌词所组成的基本结构看，它是在每段的4个乐句中，每两句重复一次；后两句重复前两句时歌词基本相同，只是在4句中第2句与第4句的句末词使用押韵的同义词或近义词。这即应为歌词的一"扣"。这首吟诵式的歌曲在自由的节拍中体现出"歌诗"（可唱之诗）的韵律，演唱者记得"词"，就能唱出"曲"；词曲一体，也使"诗""歌"一致。

这首歌在音乐方面的技术特点，表现为用节拍自由的方式演唱，音域也只用了一个"八度"：组成曲调的"音列"由C调的"*do*、*re*、*mi*、*sol*、*la*"6个音级构成。8句曲调中每句的结束音分别是*re*，*la*，*do*，*do*；*sol*，*mi*，*sol*，*do*。前4句和后4句都结束在"do"，相当于五声的"宫调式"。曲调中包含了较多由大跳音程构成的音调，这是长角苗音乐中特有的音调，与苗语的发音与语气直接相关。它像用低沉的语气，在对人们述说一段不幸的事情；歌词的语调使曲调产生音程的大跳，使音乐委婉而生动；由于歌词的语调作用，也使音乐上产生出大量的"三连音"，这些三连音与歌词的语气相吻合，流畅而有动力感，具有典型的吟唱特征。这本来是一首"叙事"的歌，却又以抒发悲伤的情感为主，因此第1句歌词也以"夜幕阴沉沉"来借喻演唱者"阴沉沉"的心情。全曲前两句歌词用4句曲调唱，明显地"咏叹情感"的成分大于"叙述故事"的意思。

① 2007年3月6日（正月十七），在新华乡大湾新寨王海方家采访。

从歌词中我们看到，虽然长角苗有“跳坡”这种“自由恋爱”的活动，也在跳坡中去寻找自己的中意人。但是，由于各种原因并不是所有的人都能如愿。在外在因素的干扰下，姑娘和小伙子都可能与自己并不相爱的人结婚。要解除婚姻还要付出一定的经济代价。

2.老人归逝

在这首《老人归逝》中熊进全唱了23句歌词。歌中叙述在丧礼中两个最重要的角色——摩苟吉缇和姆祖兰茄，他们一个吹芦笙，一个敲“大鼓”（也称“老喜鼓”“木鼓”，只用于老人的丧礼）。这两个角色实际上代表了丧礼中最主要的两种为死者送别的形式：用芦笙吹“开路歌”，用大鼓相配合。没有这两种形式的引导，死者就无法回到祖先的身旁。下面是这首歌前23句歌词的曲调：【图1 打嘎中用的神鼓】



图1　打嘎中用的神鼓　（崔宪摄）

老人归逝

（孝歌）

贵州梭戛
长角苗





歌词大意：

（1）晴天竹叶片片宽，/（2）雨天竹叶片片窄，/（3）阎王老爷叫这位老人去了。/（4）要叫谁来吹芦笙，/（5）然后再喊人来守。/（6）人们才说/（7）喊村民来/（8）到底要让谁来取芦笙？/（9）是摩勾吉缇来拿芦笙。/（10）老人死去，/（11）要让谁来拿（椿菜树树皮）做的芦笙？/（12）是姆祖兰茄来拿芦笙。/（13）是谁拿芦笙去吹？/（14）是摩勾吉缇拿芦笙/（15）到山上吹。/（16）是谁在奏大鼓？/（17）是姆祖兰茄拿了大鼓/（18）到山上去敲。/（19）摩勾吉缇背起自己的芦笙，/（20）最大的大鼓就让姆祖兰茄背上。/（21）动听的芦笙是从摩勾吉缇双手按出，/（23）低沉的大鼓（23）是

在姆祖兰茄手中咚咚敲响。

（以下是未记谱的歌词）

晴天竹叶片片宽，雨天竹叶片片窄，阎王老爷要叫这位老人去了。这时才叫附近人都来一起守，人们说到底要让谁才能去拿芦笙？是摩勾吉缇才可以去拿芦笙。今年老人归逝，才喊人们来陪着他。是谁可以去拿大鼓？是姆祖兰茄才可以去拿大鼓。是谁可以吹响芦笙？只有摩勾吉缇才能用芦笙来吹。摩勾吉缇才去拿自己的芦笙。是谁可以去拿大鼓？只有姆祖兰茄才能去拿大鼓，姆祖兰茄才去拿大鼓。摩勾吉缇背起了自己的芦笙，姆祖兰茄背上了自己的大鼓。动听的芦笙是从摩勾吉缇双手按出，低沉的大鼓是在姆祖兰茄手中咚咚敲出。

阎王老爷叫这位老人去了，要让谁来吹响芦笙？现在这位老人归逝了，只有摩勾吉缇才能吹响芦笙。要让谁来敲响大鼓？必顺让姆祖兰茄才能敲响大鼓。摩勾吉缇吹起了芦笙，姆祖兰茄敲响了大鼓。芦笙响在它的“肚子”（笙斗）里，大鼓响在它那厚实的牛皮上。

阎王老爷叫这位老人去了，要叫谁来做芦笙，只有摩勾吉缇才能做这芦笙。现在老人归逝了，是谁会做这个大鼓？只有姆祖兰茄才能做这个大鼓。摩勾吉缇砍下椿菜树做芦笙的肚子，用桦槔树皮梱住芦笙的竹子，总共砍了6根竹子，每根都会说话，芦笙的话是从6根竹子发出的，才用簧片截住了芦笙的生命，在竹子上抠出了6个眼，让芦笙能发出6个不同的音高。

阎王老爷叫这位老人归逝了，叫谁来做芦笙，只有摩勾吉缇才能做这芦笙。这位老人归逝了。是谁能做这个大鼓，要姆祖兰茄才能做这个大鼓。摩勾吉缇砍下椿菜树做芦笙的“肚子”，用桦槔树皮梱住芦笙的6根竹子（笙苗），芦笙的话是从6六根竹子中发出的，有一个声音是最重的声音。用簧片截住了芦笙的生命，在6根竹子上抠出了6个眼，让芦笙发出6种不同的话语。

阎王老爷叫这位老人归逝了，芦笙吹得如此低回，老人归逝了。大鼓敲得如此响亮，这大鼓声为什么这么凄惨？这芦笙的乐音送老人出了门，这大鼓的响声也送老人出了门。芦笙不能去阴间，大鼓也不能去阴间。芦笙回来挂在了墙上，大鼓回来挂在了屋檐。

阎王老爷叫这位老人归逝了，芦笙吹得如此悲伤，老人归逝了。大鼓敲得如此沉闷。如泣的芦笙送老人出了门，把老人送到了美好的阴间。如雷的大鼓送老人出了门，把老人送到了美好的阴间。芦笙想去不能去，回来挂在了墙上。大鼓想去不能去，回来挂在了火炉边。

（吱哟咿哟）

以上这首《老人归逝》所记出谱子部分第4句应是唱错的一句，全部23句实为22句。这首歌也用节拍自由的方式演唱，音域为“十度”：组成曲调的“音列”由^{b}B调的“*la*、*do*、*re*、*mi*、*sol*、*la*、*do*”7个音构成。也相当于五声的“宫调式”。曲调中包含了较多由大跳音程和大量“三连音”构成的音调。它用最低音的“g”（首调唱名的“la”）来形容芦笙最低音la 低沉的声音，这个音用芦笙吹出时，大鼓一定与之相配合；这个音在芦笙的6个音中的笙苗最长，在笙苗的顶部用一个牛角装饰。长角苗人说，用芦笙吹出最长笙苗的那个音叫“带角的音”。这个带角的音也是芦茎中最低的音（la、do、re、mi、sol、la中的低音的la：6、1、2、3、5、6中的6），说明这个音在芦笙音乐中有特殊的意义。这首孝歌比较长，基本结构共有四“扣”，四扣之外都是重复地唱歌词。

据熊进全说：“在打嘎前第一天先要去找吹芦笙和打鼓的两个人。芦笙和大鼓一般自己家没有，要到别人家去拿。第二天要在客人来的那一天吹芦笙和敲大鼓。第三天老人要出门，芦笙和大鼓都要背到打嘎的那个地方去。把老人埋了后就把芦笙和大鼓背回来。在这当中要唱孝歌。当听到芦笙的‘嘟……’（按：即“带角的音”）时就要敲鼓了。通常是这家有老人死了，下葬后将鼓背回来了就放

在这家，挂在屋里侧墙上，等下次有别的老人去世时再背走。”[1]

芦笙中那个“带角的音”，即上述“芦笙的‘嘟……’时就要敲鼓”的音。从现场的音乐演奏与熊进全的说法比较，说明了芦笙与大鼓的配合在打嘎的孝歌中完成它们最重要的作用。或许我们可以这样理解：在长角苗人最重要的打嘎仪式中，芦笙与大鼓这两件最重要的乐器，已远不是单纯的“乐器”，它们还包含有了“神器”的功能，也象征着老人在人生的最后里程中生与死的纽带，通过这个纽带，既抚慰了生者的悲痛的心灵，也安慰了死者的灵魂。

从歌词中我们可以看到，在长角苗的丧礼中芦笙与大鼓这两件乐器和各自演奏者的重要作用。其中还包括在丧礼的仪式过程中如何招呼族人集中，如何由摩勾吉缇和姆祖兰茄两位“乐神”为死者送行。歌词中也告诉人们，丧礼前如何去取芦笙和大鼓，丧礼后又如何将芦笙和大鼓送回它们应该放置的地方。这与长角苗人的丧礼从头至尾都离不芦笙和大鼓的实际情况完全一致。

3.芦笙开路歌

芦笙在这里指的是“大芦笙”。长角苗的传统芦笙即大芦笙，而小芦笙是在建立生态博物馆后为了表演舞蹈而从外面学来的，主要用于为外来参观者的表演。

“开路歌”（也称“引路歌”）是在客人来之间唱的“歌”，但在苗语中不叫“歌”。现在能唱开路歌的人，只有安柱的熊少安，陇戛的熊玉安，新寨的朱正明。不是谁都可以去“开”的。用芦笙吹几声，表示老虎叫、雷声（放鞭炮时），死人听到芦笙后就以为是老虎叫和雷声。

同是为死者“引路”，歌唱者不同，引路的长短距离也不同，如熊少安与熊玉安唱各有各的距离。但是，两人的终点却是一样的，都最终将死者引到

① 2006年2月11日（年初十四），在梭戛生态博物馆我们和熊光禄一起记录歌词、整理乐谱时，熊告诉我们他伯父熊进全的说法。

张维方向。

死者嘴上常常盖有一块小红布，戴头用的小梳子，手指和脚趾上用红布做的小套子，它们的作用在《开路歌》中都有解释。熊光禄问过熊少安为什么这样做，熊少安说："是因为雪山太冷，用红布套住后可以保暖。"

大芦笙用于打嘎，是为了"送老人上路"，所以要用大芦笙吹"开路歌"。在上文《老人归逝》的歌词中已有明确的记载。长角苗人认为，去世的人只听得懂芦笙说的话，所以在打嘎中，吹芦笙是不能缺少的形式。

吹芦笙者奏开路歌在先，演唱者唱开路歌在后。这时吹奏的"十二谱"(12段，加上"序"，共13段，故也有称为"十三谱"的)，每一谱都是一段向死者送别的话。

"序"先说"你"生病半月，鬼师也救不起。前六谱为"小谱"(相对较短)，先说生前开过的地，用过的犁，用过的麻纺机；又说你成神了，儿子、女儿、姑妈、娘舅都没把你忘记；再说你成神要去与祖先相会，请来了芦笙、大鼓和管事的人，你留下犁头、荒地，祖婆、祖公在等着你，你要往西方去。你得病后"弥拉"为你去找药，吃过药也救不了你，你成神后拉着羊赶路。

后六谱(相对较长)进入虚幻的世界：你成神了，娃儿未长成，不会这，不会那，叫天天不应，叫地地不灵；有一天你看见了"大那蛇"，得病后弥拉救不了你，你死后像一座山永远不回来，全寨为你来送行；你成神后回到女儿家，女儿家人只见牛粪和嘎房而见不到你，管事借来芦笙与大鼓，送你去成神；芦笙、大鼓都给你，你安心陪祖婆纺麻线，安心陪祖公吹芦笙。①

小坝田村的王开云告诉我们："芦笙十二谱的前小六谱用于杀牛时，后大六谱用于吃牛腿时。""在一个寨子中哪个(每个人)都会吹山歌，但'芦笙谱'一般只有两三个人会。因为那个不容易吹，要专门学，哪家用得着就要去请。"

芦笙十二谱实际上是用芦笙"唱"出"开路歌"，即用芦笙的音乐代替语

① 张应华：《贵州梭戛"长角苗"音乐文化生态考察与研究》(2002 年贵州师范大学硕士学位论文)，第55—56页。

言与死者对话。因为在长角苗人看来，死人只听得懂芦笙的“话”，所以用芦笙吹开路歌为死人引路，回到祖先的身边，是丧礼中必不可少的内容。

2006年2月7日，在安柱乡王坐清的打嘎仪式上，我们采录到熊少安吟唱的一段开路歌。这首歌以“对话”的方式，与死者进行面对面的“交谈”。以吟唱的形式，为死者“开路”。让死者能顺着吟唱者所“指”的“路”，不但回到祖先的身边，也回到长角苗人最早居住的地方。

在“打嘎”中，除了为死者引路，向死者送别，也为死者在另一个世界中找到安宁的归宿祝福。唱酒令歌是生者与死者对话，并引导死者先“上路”，后“成神”；也讲历史故事和风土人情。

开路歌的语气低沉，情感悲伤，所以芦笙吹出的曲调多以下行的音调进行为主。在我们听来，开路歌中充满了感叹与哀悼之情，也充满了抚慰与诀别之意。鬼师熊少安既像对朋友，又像对亲人，有时还带有长辈的叮嘱，在死者耳边喃喃细语，娓娓吟唱；从用竹卦、酒为死者送行唱起，“引导”死者最终平安地回到祖先的身边。

> 你在死亡的路上，在饥饿的路上，酒都可以喝。这一群群的山，就像你的子孙；这一堆堆的山，就像你的亲戚朋友。用麻秆来做你的衣服，用谷草做你的鞋子，用谷子做你吃的饭，用刺竹夹着骨头给你去喂狗，让牛到阴间帮你干活。用树来做你的棺材，做你的洗脚盆，做你的木梳。床、土灶、门、堂屋、大门、煤灰堆都在舍不得你。你走到森林边，走出寨子，大树的叶子上滴下来的水，是人们的眼泪。你往平寨、龙场、毛栗坡和死者出生的大森林等地方去。再给你母亲磕个头吧：她生你的时候喘气都成了烟雾，眼睛鼓得像牛眼，血流成了河。走到仓边、梭戛、坷垃寨、干河、鸡场、茅草坪、平坝、小龙场、姆来场等等地方；到河水源头上后，再到北夫乜、半山腰，向张维方向去。到老窝这个地方，妇女要给孩子喂奶，男子要歇下来抽烟；青年男女要停下来打扮。

这时，当死者也“停下来休息”时，再唱酒令歌和吹芦笙给死者听。

休息好了往敏扎、蒙扎、犒惹方向去。到了犒惹，从上面那条路走，再往阴间的大门去，这里有两条凶猛的狗，你可以用这两根骨头去哄它们。跨进大门之后，你往补得底方向去。这里有一位身材魁梧的老人，他是阎王老爷。打开他的后门，往阴间的扎办扎哈（dra ban dra ha）方向去。扎办扎哈的花开得迷人，那是你们寨上的女子，或者你的姐妹；果子也是你寨上的男子，或者是你的兄弟、子孙。歌一直唱到把死者交给祖先。死人不应该思念兄弟子孙，也不应该思念姐妹；死人不应该思念自己的妻子，也不应该思念自己的爹娘。你安心地去吧！

实际上，这首开路歌唱出了对死者的安抚——带着吃穿用品“上路”，唱出了对死者的挽留——生活用具都舍不得他走，还嘱咐了死者不要忘记母亲的养育之恩。到了阴间，反倒嘱咐死者安心地去，不要思念自己的亲人。

4.丧礼中的其他歌

除酒令歌外，丧礼中还唱会客歌、孝歌和扫魂歌。

唱会客歌，是在打嘎的第一天。当第一次请客人喝第一杯酒算打招呼时就要唱会客歌，主家给客人几杯酒，客人有代表，主家给客人的代表喝酒；第二次接待客人，如客人拉牛，就要回送一只鸡，如送面人家就会不高兴（客人带布就回送面条）。带白布送的面条少一点，带青（黑）布面条就要多一点，意义在于：白布代表猪，青布相当于给姐姐送头上戴的纱帕，因为是姊妹，所以要重一点。唱会客歌时，歌词一般是固定的。死者要用的一切用品都要唱到。这时也吹“芦笙十二谱”的开路歌（在打嘎中第一次吹）。第三次主人过来请客人，就喊（邀请）客人去唱酒令歌，吹芦笙。以上程序主要是针对拉牛、吃牛大腿、吃牛项包（牛背颈部往下的肉）这两家（娘舅家和姑妈家），所以姑妈家也称“打牛家”。《开路歌》唱的也是这时的内容，打牛就相当于帮死者打牛去见阎王。其中“会”娘舅家的人要花一两个小时，唱错了还要挨骂。因为“娘大舅大”，

“娘舅”是长角苗家族中最重要的亲属关系。

第二天基本上天亮的时候开唱孝歌。早晨8点前要将棺木抬到嘎房，再请客人去绕嘎。客人绕嘎后就可以走了。客人如何绕嘎，就要看主人怎么绕，如“三限杨”正（反时针）绕三圈，反绕三圈；“五限杨”正绕5圈，反绕5圈。客人绕不对，主人虽不说但心里不舒服。绕嘎时唱“孝歌”和“芦笙十二谱”。大芦笙只是男的吹，女的不吹（三眼箫、口琴、口弦是男女都可以吹）。

唱孝歌时必须敲大鼓（放在西北方向的位置，如地势不合适可略作调整），即当用芦笙吹孝歌时吹出那个“带角的音”（最低音）时，则要敲大鼓来配合。孝歌也是吟唱的歌，主要用以表达生者对死者的怀念，对死者做最后的诀别。

扫魂歌是在绕嘎（俗称“跳脚”）后到打牛家“献饭”时唱的歌，也是献饭仪式的一个组成部分。其歌词的内容仍以与死者的“对话”形式进行。【图2 打嘎中唱孝歌】



图2　打嘎中唱孝歌　（崔宪摄）

酒令歌的内容或叙述长篇历史故事，或讲述人生哲理，或表达演唱者愿

望、传递风俗理念，孝歌与扫魂歌也叙述生者对死者的情感。在演唱时，演唱者不在于“歌唱”，而在于“叙述”；听者不在于听“歌”，而在于赏“词”。酒令歌述说故事，所以吟唱者的语气常在“吟唱”与“诵唱”之间。情绪平静时则吟唱，有时还像自言自语；情绪激动时则诵唱，像在吟唱与歌唱之间。两种演唱方式都与“引吭高歌”的山歌、迎客歌等演唱不同。所以，“叙事”的性质使酒令歌的演唱带着鲜明的“吟唱”和“诵唱”特点。

酒令歌、孝歌和扫魂歌都是以同样的结构不断反复，吟唱不同的歌词；歌词连续不绝，曲调周而复始。由叙述出发，词曲的关系又以“词多腔少”为特征，即演唱者以吟“词”为主，以唱“腔”为辅。所谓腔，在酒令歌中只在某句的结束时，有一两个拖长的音，以表达或宣泄特定的情感。

酒令歌、孝歌和扫魂歌只有男的唱，女的不唱。跳坡期间，还有一种喝甜酒时唱的也称“酒令歌”。它是在小伙子走寨到小姑娘家唱山歌时，临走时向小姑娘要甜酒喝，这时小伙子就被要求唱这种酒令歌。唱完后小姑娘再用山歌对答。这种酒令歌和山歌也只在走寨的场合中唱。

二 唢呐曲

与低沉的芦笙相比，唢呐曲则充满了欢快、热情的情绪。在各种热闹的场合里，唢呐都是必不可少的乐器，奏唢呐曲也都是必不可少的内容。

关于唢呐的来源及其在民俗活动中的作用，王海方告诉我们有这样的传说：吴王（吴三桂）被清政府封为西南藩王，为统一整个西南地区，多次兵讨贵州郎岱（今六枝特区）的少数民族。当时的苗王朱红刚拒统，但因抵挡不住官军的强势攻击，屡战屡败而伤心成疾，整日昏迷不醒，许多治疗方法均无济于事。后来有人试用南瓜叶柄制成简易的吹具（原始唢呐）一对，对朱红刚两耳一齐吹奏，朱红刚便苏醒过来，率领全族顺利地完成了苗族北上、隐身山林的迁移大计。朱红刚去世后，苗人为了再次实现朱红刚死而复生的愿望，一连吹奏7天唢呐。其间，每一天就在叶柄上刻一个洞眼（正面7个眼），第8天才将朱红刚抬出下葬。于

是又在唢呐背面刻了一个眼（背眼）。朱红刚虽然不能死而复生了，但苗人此举则形成了现在苗家办丧事就必须吹奏唢呐的习俗。随着观念的转变和根据实际需要，唢呐还用于热闹场合，起到便于聚众、喧染气氛的作用。

唢呐曲是由两支唢呐演奏，由一枚手持的“小鼓”（与“大鼓”相对而言；也称“唢呐鼓”，主要在唢呐演奏时与之配合应用）和一对“铰子”两种打击乐器伴奏。两支唢呐一大一小，大的称“母”，小的称“公”，演奏时由“公”的领奏，“母”的跟随，据老唢呐手杨振才说：“吹唢呐要‘大扣小’。”意思是用大唢呐跟着小唢呐，然后小鼓跟着唢呐，铰子跟着小鼓。打击乐器随乐曲敲击简单的节奏。两支唢呐的演奏者要有一定的演奏水准，小鼓和铰子的演奏者基本无固定人员。这由4个人组成的“唢呐班子”，在长角苗人的生活中是非常重要的乐队组合。据小坝田村的王开云说：“我们寨子里没有会吹唢呐的人，要打嘎时只有到陇戛寨请人来吹。现在一个晚上都要百把块钱（100元左右），吹唢呐的两个人分。唢呐的曲子多得很，吹几天都行。打鼓（小鼓）的人随便什么人都可以打，铰子是跟着鼓打的。”【图3　绕嘎中吹唢呐曲的人们】



图3　绕嘎中吹唢呐曲的人们　（孟凡行摄）

唢呐是用桐木制作的“木唢呐”，前开7孔，后开1孔，共8孔。分大、小唢呐两种。一般大唢呐是G调（筒音作D），小唢呐是C调（筒音作G）；G调与C调相关“纯四度”。（与汉族的曲笛与梆笛的关系——A调与D调相同。只是G调与C调比A调与D调各低一个“大二度”。）

在2006年2月7日是正月初十，一年一度的“跳花节”从1994年开始被安排在这一天。[①]在人山人海的节日现场，我们对坐在小山坡上的唢呐手们做了简短的采访。年长的熊玉奎（王海方的娘舅及唢呐师傅）告诉我们：“唢呐有八个眼眼，意思是代表‘八洞神仙’。”[②]

唢呐曲的演奏，可以从头到尾不停地进行，也可以一个班子吹完另一个班子再吹。目的就是要热闹的气氛。在这个“跳节节”上，在正式的节目没开始前，唢呐手们就吹个不停。唢呐曲的曲目之多，可以用“不重复”来说明。至于到底共有多少首，没人能说得清楚。据说至少有300首以上。

在唢呐曲中，有的曲子有使用场合的规定，如“《老平谱》（大谱）是一首‘老喜谱’，老人去世吹，在打嘎时用的。”有的曲子是从别的曲子中“派生”出来的，如“《草代花》（小谱）和《黔西花谱》（小谱）都是从老谱《云上谱》（大谱）拆出的，是最好的花谱，也是打嘎时吹的。”而“《大花谱》是在‘跳坡’时吹。”“《草代花》（花谱，大谱）这一谱‘打嘎’不用。是‘挂红喜’时吹的。”据杨振才说：“大谱不一定长，要吹‘十二方’就长了，可以吹三天三夜。”《云上谱（大谱）》《本地小花谱（大谱）》和《平谱（大谱）》等就属于这类“大谱”。

---

① 长角苗传统意义上的“跳坡”，原来是从正月初四至正月十五间小伙子到有小姑娘所在的寨子“走寨”。在走寨中认识并相互产生好感后再约时间到山上去“晒月亮”“跳坡”。“跳花节”则是自有生态博物馆后确定的统一的节日。

② 2006年2月8日（正月十一），在陇戛寨的杨振才家得到肯定：“我们吹唢呐都有(唱名)‘1、2、3、4、5、6、7’。唢呐一共八个眼，我们就叫它‘八洞神仙’，后面一个眼是最老的一个，是‘礼宾神仙’。也就是‘八仙过海，各显其灵’的意思，八个眼也就各管各的。但分不出哪个眼是哪个神仙。”

唢呐曲还有它自己独特的结构特点，青年唢呐手王海方说：我们的唢呐曲分头、中和收尾（汉译名称）三个不同的段落，苗语将“头”叫作“gindran”，“中”叫作“a fu”，“收尾”叫作“sudi”。在实际演奏中，每一首唢呐曲都有这三段，即头、中分别奏两遍后，头和中再一起奏两遍，然后再奏收尾一遍而结束。下面是按这种结构和要求反复演奏的《本地老谱》：



（张龙友、杨兴明演奏，王海方记谱　崔宪整理）

我们分析，这个曲子的“头”，相当于“第一段”，呈“3+3”的两句结构，即3小节为一句，共两句；它的“中”，是曲子的“第二段”，呈“4+4”的两句结构，即4小节为一句，共两句；它的“尾”相当于“尾声”，也是两句——前4小节为第一句，后8小节为第二句（前一句的重复后再扩展）。在“头”“中”“尾”三个不同的部分中各自都呈两句结构。各自进行“反复”，

与长角苗的山歌、开路歌、酒令歌等歌曲的处理相同，即在结构上都遵循了曲调的主体反复一次的处理方式。如在歌曲中的歌词，为了修辞的需要在句末采用了“换字不换音”的压押方式，是为了服从这种反复的要求；唢呐曲反复时都以“头”“中”“尾”各自的结构反复一次（“尾”在必要时将4小节的句子再进行扩展）。

有一种被称为“跳谱”曲子，如《草代花》，据熊玉奎说：“‘跳’就是节奏一起一落的意思。”在我们听来，一般的唢呐曲小鼓的基本节奏型为：×× ×× | ×× ×× | ×× ×× ，即相同的八分音符不断重复，有热闹而单纯的特点，如上述《本地老谱》就属于这种情况。相比之下，跳谱则更显得有朝气，有动力。所谓“跳”，实际上是小鼓的基本节奏型比较活泼：× ×× | × O ；而另一首“跳谱”《云上谱》小鼓的基本节奏型为：×× ×× | ×× × 。下面是一首来自梭戛周边地区的“跳谱”：



（杨文昌 张龙友演奏 王海方记谱 崔宪改记线谱）

这首“跳谱”以“鸡场坡”命名，说明它来自梭戛北边的“鸡场坡乡”。此曲一开始的节奏型“×× × | ×× × | ”带有“活泼”“跳跃”的特点，亦即全曲的情绪特征。从句子的关系上看，这首曲子的“头”分两句，呈“6+5”（6小节+5小节）的结构；“中”也分两句，为“4+10”的结构；

“收”仍然是两句，为“4+6”的结构。三个不同的结构都具有“非方整”的特点（“4+4”为方整结构），因而更加加强了曲子本身的动力感。

“转调”是传统音乐中一种特有的作曲技术。在长角苗的唢呐曲中，我们见到了一首按“小三度转调”的曲子，这就是《草代花》：



（张龙友、杨兴明演奏 王海方记谱 崔宪改记五线谱）

这首《草代花》，前5小节为“C调”，第6小节至第12小节为“A调”，二者相差“小三度”；第13小节再转回“C调”，在“中”的结束前3小节再转“A调”，至“收”则转回“C调”。从单一的调性到调性的转换，是音乐从简单到复杂，从单一到丰富的标志之一。由于时间关系，我们来不及收集更多的曲子，但这一首曲子的转调技术的应用，相信不是绝无仅有的特例。因为，除了这种特殊的转调关系外，有的曲子如《上番谱》还用了“反调”的指法。这说明了它用的是与“正调”相对应的另一种指法和调名系统。在汉族及其他民族中，“正调”与“反调”正是管子、唢呐和笛子等管乐器常用的两种指法及两种不同调名关系；在戏曲音乐中，“正调”与“反调”也代表了两种不同乐器指法和不同的声腔。仅从“反调”这一名称看，其唢呐曲的背后，还有大量而丰富的内容要挖掘、整理，它们与其他民族音乐的关系，也有待更深入的研究。

据王海方告诉我们，这首《草代花》是他向吹聋冲头的彝族唢呐师傅张龙友学来的。张约60岁，曾从长角苗师傅学了不少唢呐曲，王去向他请教，再学回这些曲子，得到了张的不少帮助。这种被“学去”又被“学回”的关系，可以证明长角苗的唢呐曲和周边地区与民族存在着音乐文化的交流与传播关系，也对唢呐曲的曲名留下了注脚。另从其他曲名上看，这种交流可能曾是广泛而有影响的。如《黔西谱》《织金谱》《织金二黄腔》《上番谱》等等曲名，都以地名来命名，它们可能就是从“黔西”“织金”和“上番”（指梭戛北边的那雍、毕节等地）直接或间接地传到梭戛长角苗来的曲子。与此相反的曲名，如《老谱》《本地老谱》《本地四平谱》等强调了“老”和“本地”，则有可能就是长角苗本地“土生土长”的曲子。

与其他地方的音乐一样，唢呐曲在原有乐谱的基础上还可以“加花”，加上比原谱更多的一些音符，使音乐更生动活泼，如下曲：





这是一首由生态博物馆记录的唢呐曲。上行是乐曲的原谱，下行是唢呐演奏的实际音乐谱。两者相比，上行的音符明显比下行音符少，下行多出来的音符就是加花的结果。加花是我国传统音乐中最重要的音乐发展手法之一，也是即兴演奏必不可少的技巧之一，它在各地的民间音乐中大量应用。上例可以充分说明，加花的手法在长角苗的音乐中也不例外。

唢呐手在长角苗人中是得到众人尊重的，因为各种民俗活动都离不开唢呐曲的演奏，而会吹唢呐的人不多，一个寨子也一般有几个，有的寨子没有碰到民俗活动时就必须到外寨去请。任何时候吹唢呐，唢呐手都会得到一定报酬的。如2006年“跳花节”的第二天——2月8日我们到杨振才家，他说：昨天“跳花节”吹唢呐是有报酬的。但那是给两个年轻人的，我们只是跟着去玩玩。平常一晚上有80到120元，生活困难的（主雇）最少也会给40或50元，由吹唢呐的两个人平分。有的亲戚、朋友就不一定要钱了，如果给10斤酒，就一人5斤；如果割牛肉就一人一半，如10斤牛肉也是一人5斤。过去跟唢呐师傅杨少为学习的时候，主要是一起喝喝酒，现在教唢呐也只是喝点酒就行了。

关于唢呐的制作或来源，2月14日，在熊玉奎家采访时他告诉我们：“我用的这个唢呐是我们自己抠（以“抠”眼来指称“制作”唢呐）的，用桐子木做杆，用

梧桐木做口，因为它轻，好收（携带）。抠唢呐我们都有规定的，大家都知道。如果抠不好就音不合（音不准）。唢呐上涂的漆是漆树的漆，苗语叫‘一七’，也叫‘都漆’。”前面采访杨振才时他也说：“我的这两支唢呐已经40多年了，小的是买的，大的是根据小的自己抠的。这个小的声音飞起来一点（声音高一些）。老喜要‘挂红’，所以要用一尺二的红布来挂上。”“正月祭头，腊月祭尾。”即老人去世的打嘎中，逢正月初与腊月末吹唢呐时，都要在唢呐的上端挂红布条。他们用的一个小鼓，据杨说：“这个鼓是老人抠的，有一百多年了，用一个整个梧桐树抠的。鼓皮是博物馆拉牛（杀牛）的时候用那头牛的皮蒙的。”从熊金亮处我们又了解到：他的唢呐是一年前从六枝新华火烧寨郭启权（约五十七八岁）处买的，一付（或称一对，小的为公，大的为母），共80元。要是亲戚关系则可便宜些，如高兴寨的朱发明、王天星，安柱村的王德华、杨学文所用唢呐，1998年只用40元。

熊玉奎是有很高水平的唢呐师傅，关于长角苗传统意义上的传承关系，他说，学唢呐原来是用苗语念谱，把谱念熟了再向师傅学指法。“唢呐有8个眼眼，就好像八洞神仙。向师傅学就是按一个眼眼，一个眼眼地来学。现在是用简谱的‘do、re、mi、fa、sol’来代每个眼眼的音。”之后，我们请熊玉奎用苗语来给我们演示过去如何向师傅学习时的念谱，他用“罗罗里”等“形声词”来念了《上番谱》中的“第一谱”。可见，在用简谱之前，这应该是他们向师傅学习唢呐曲所用的方法：先念会曲调，再移至唢呐上的每一个“眼眼”。完全属于“口传心授”的方法。熊玉奎16岁拜杨少为师傅（1978年74岁时去世）学唢呐，杨参过军，认识简谱，他把唢呐曲的曲调用简谱记录后，学习者则可以按谱学习了。[①]王海方用是就是这种方法。据他说以简谱记录的曲子共有300多首，是熊玉奎手中的传谱，但我们多次询问始终没见到。

---

① 据熊玉奎说：杨少为的师傅叫“青张帽”（按：原话如此）。因姓张，又总爱戴一顶青色的帽子而得名，能够一人同时吹两支唢呐。

从以上的调查中可见，唢呐这件看似普通的乐器，在长角苗人的生活中有它自己特定的文化内涵：八个眼与“八洞神仙”有联系；背后的一眼最重要，它代表了“礼宾神仙”。热闹的唢呐曲，有的曲目在不同场合中有不同的用场。众多的唢呐曲，除了有数量繁多的不同曲子外，有的曲子之间还有不同的内在联系；除了一般的曲子外，还有“跳谱”这一类带有小鼓特殊的节奏型及特殊的音乐性格的曲子。唢呐曲有大有小，有长有短，并有不同的场合有不同的用途，也有不同的讲究，如在老人的丧礼（老喜）中和在正月初与腊月末时，在唢呐上要“挂红”，在唢呐的上端挂上一尺二的红布条。唢呐曲的结构基本上有固定的形式，但在相同形式的情况下每个曲子可能还有自己的特点。以不同地方名称命名的曲名，暗含了不同地区与民族的文化交流……另外，唢呐总是由两人一大一小两支同时演奏，两个人的关系有“大跟小”的说法，即大唢呐跟小唢呐；大的为“母”，小的为“公”，由“公”跟“母”，而不是反之，是否反映了相关的社会结构关系？或许，这些还只是长角苗人唢呐曲文化的一小部分；本地与外地唢呐曲内部的音乐技术构成与其中包含的文化内涵，及其二者的关系，进而认识长角苗人的音乐与族外音乐交流中的关系和文化意义。总之，长角苗人的唢呐音乐还有更多、更丰富的内容需要更深入的调查与研究。

三 山歌

唱山歌、对情歌是长角苗人在跳花坡、走寨、坐坡和晒月亮等民俗中最主要的音乐活动，也是男女青年进行感情交流最基本的交流方式。因而，唱山歌是长角苗生活中又一项重要的内容。

男青年在每年的跳花坡期间（正月初四至十五），会在长角苗的12个寨子间进行访问，被称为“走寨”，主要目的为寻找异性朋友。走寨之后异性交往更深入的形式，被称为“晒月亮”或“坐坡”。活动或在月夜间，或在山坡上，故称之为晒月亮、坐坡。【图4　唱进门歌】



图4　唱进门歌　（崔宪摄）

在每年正月间跳花坡时，有适龄姑娘的人家会在门口放一堆煤，小伙子看到有煤的地方就知道这是有姑娘的人家，可以去找她们对情歌。进屋之前要在外面唱歌，要唱“十二谱”的“关门歌”，一直唱到姑娘愿意开门为止。进门后就开始唱酒令歌，但因为酒令歌一般是唱苗族人历史或故事的歌，一般都很长，也很复杂，所以现在年轻人已不再唱了，只唱山歌或情歌。常常

是边喝酒边唱歌。

过去，长角苗的少女十四五岁开始唱山歌，而在八九岁时，她们就会跟着大姐姐们去玩，听大哥哥和大姐姐们唱山歌、情歌。比如在走寨时，小伙子到了小姑娘的屋前，王开云绘声绘色地描述这个场景："女娃娃会在屋里问：'你们是来搞哪样的呢？'这时男娃娃就用山歌来对，说得好了就把门开开。进来以后把带的伞、穿的衣服全部挂好。一般时间是在下午的5点到6点钟，坐起好以后，女娃娃就想办法去拿点饭、拿点菜大家就吃起来。他不是一个人来，而是一小帮一小帮来。有时有三四个，有时有五六个。一个寨子集中一两帮，年龄大的和大的在一起，年龄小的和小的在一起。年老的就不唱山歌了，因为结了婚就不走寨了。走寨是年轻娃娃找对象，结了婚再走就不妥了嘛。只要没有结婚就可以走，离了婚的也可以。有时结过婚的人在山上唱，不是唱山歌找对象，只是出去玩。有时红、白喜事时大家也可以唱点来玩。"

据说传统的跳花坡，只在山上唱歌，并没有舞蹈。为了接待外来客人，后来才加进了舞蹈表演。有关部门还从六枝特区请了人来教苗人跳舞。如果在跳花坡时碰到雨天就几个人在家里吹芦笙对歌。

一般来说，哪个寨子里的人家有十三四岁年龄的女孩，这家人就是当年被各寨男孩访问的重点。女孩子长得越漂亮，被访问的机会就越多，主人也就越高兴。每年从初四到十五，小伙子们开始通过"走寨"来寻找自己心仪的对象。为此，12个寨子可以全都走一遍。现在，穿长角苗民族服装的小伙子是专门来唱歌的，不穿服装的就只是跟着来玩的。唱歌的要在屋外打着花伞唱情歌，一直唱到屋内的姑娘把门打开。花伞为遮阳，为遮雨，更为遮羞；或者，花伞只是唱情歌的象征性道具。直到男女双方进入单独相会时，花伞才起到它既不遮阳，也不遮雨，而真正为遮羞的作用。

过去，为了得到姑娘的青睐，小伙子会在山歌、三眼箫、芦笙上下工夫。如农闲或工余时，常常三五成群地学吹三眼箫，学吹芦笙，所以几乎人人都会唱，会吹。为了得到小伙子的好感，除了学唱歌外，姑娘们还会在绣

花、蜡染及服饰上展现自己的手艺；只要有时间，就会在母亲的指导下学习这些技艺。所以，四五岁的女孩子就要开始学绣花和蜡染。到十三四岁时，小伙子就会在正月中的跳花坡时，到同龄的姑娘家去唱情歌。在传统的习俗中，到姑娘家进门时要唱“十二谱”(段)情歌，每谱都有固定的唱词。你唱这一段，我对下一段，是有严格的规定的。但“现在的年轻人都不按这些规定唱，而是随意编词了”[①]。

王开云说：“现在走寨时年轻人认为带芦笙不方便，也就不怎么带了。我们那帮人年轻时每年跳坡都带把芦笙，晚上小姑娘都和你对山歌。开始，小姑娘看你拿芦笙就让你把芦笙吹一下，吹着吹着她就让你把芦笙放下，说‘我们来对一下山歌’。然后就你一首、我一首地对起山歌。如果姑娘唱不过，父母就拿那个马的鞍子放在姑娘背上，让小伙子骑上三趟。所以，凡是要过春节的时候，各人都要找一个师傅，拿起酒去，说‘师傅，你把我山歌教会’。得不到一百首呢至少也要五六十首，这样才能够玩一晚上。你要唱不过姑娘，人家要你把鞍子背起骑三趟哦！哈哈……要趴在地上背啊。谁输了要被人骑。”王开顺（小坝田村村民组组长）补充：“有时你估计唱不赢呢，你就自己认输了。但我没有输过，因为我哪样都懂一点，所以不会输。”

在初四至十四的“跳坡”期间，有适龄姑娘的家庭，在堂屋会砌起一个泥土做的火炉，等小伙子进门后和小姑娘围坐在炉边对歌。到正月十五时，这个火炉就撤掉了。当我们2006年和2007年春节期间两次到陇戛时，都碰到了身着长角苗标准服饰的小伙子到适龄姑娘家“走寨”的情景。无论下不下雨，小伙子必拿一把伞，一作遮雨用，更作遮羞使。我们采录了一首《进门歌》（走寨时小伙子在小姑娘门外必唱的歌）：

① 在我们的调查采访中，陇戛寨的杨朝忠老人这样评价现在的年轻人。



注：1．*反复时第2句末与第12句末词改另相同字义词。2．每一谱演唱时都可唱“长”的或“短”的，长的即第1至第12句全唱，短的即省略第4句至第11句“完了”处。女的唱短的，男的就要用长的答；或女生唱长的，男生则用短的答。

(熊光强 杨光 熊强珍 熊金梅唱 熊光禄翻译 崔宪采录/记谱)

这首《进门歌》的“第一谱”，就是通常要唱的“固定的词”中的一段。在这首情歌中，前有“问候语”作“引子”，后有“结束句”作“尾”，中间则是歌曲的主体。据杨朝忠老人说，在长角苗的传统中，走寨时唱这首“进门歌”的“程序”是要唱完全部固定的“十二谱”，然后再即兴编词唱。现在的年轻人则只唱其中某几谱后就自己编词随意唱。【图5　歌手杨光、熊强珍、熊金梅、熊光祥】

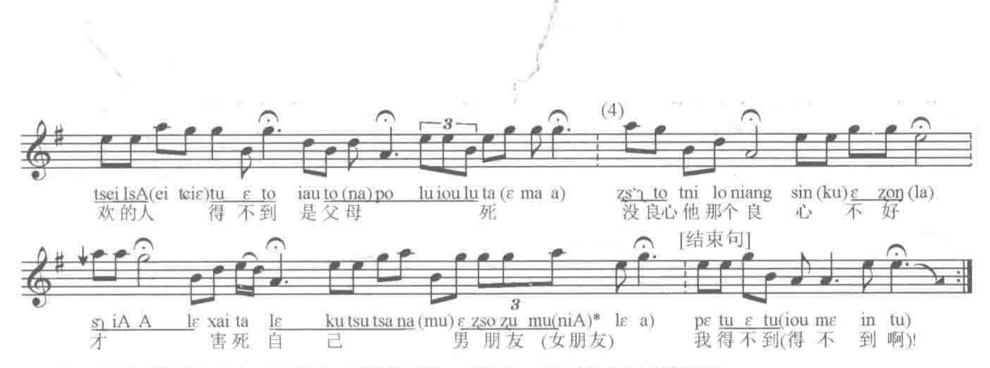


图5 （从左到右）歌手杨光、熊强珍、熊金梅、熊光祥 （崔宪摄）

山歌和情歌的歌腔，大抵由*re*、*mi*、*sol*、*la*、*do*、*re*（2、3、5、6、1、2）几个音组成。它的调高，以演唱者的嗓音为依据，演唱自己认为合适的调音。有意思的是，在这首男女的对唱的《进门歌》中，女声唱G调，男声则唱A调。其原因就是男女声各自按自己的嗓音条件来演唱，完全没有考虑与对方是否唱在同一调高上的要求。

固定的歌词唱完后，就开始唱自由编创的歌词。下面是我们采录的一段《进门歌》的对唱《烧火多又多》：





注：*第2句与第4句的句末tʂ'ɿ(灰)与mu(男朋友)压押；反复后tsa(团火)与niA(女朋友)压押。

(杨光兰 杨光秀唱 熊光禄翻译 崔宪采录/记谱)

如果说长角苗的酒令歌、孝歌和开路歌主要是以吟唱的方式演唱，那么，长角苗的山歌和情歌则可以用“引吭高歌”来形容。山歌的歌词，也由4句构成，演唱时同样用的是自由节拍。在句中或句末的某些音上做“任意延长”处理（如各句句末的“延长号”处）。在自由的节拍中，演唱者可以自由地调整和处理自己的感情和语气；在任意延长的音符中，演唱者可以自由地发挥其中所蕴含的语义。所以，当演唱者的情绪平和时，节拍的自由度较少，延长音的时值较短；当演唱者的情绪热情或激动时，节拍的自由度就较多，延长音的时值较长。这几个音，也与长角苗的语言有密切关系。和其他民族的民歌一样，长角苗的山歌直接来自本民族的语言。这首歌的结构是：4句歌词中前两句作“比喻”，后两句是其基本结构，唱完4句后要重复再唱一次。就像人们常说的“分节歌”。两段词唱完之后有一句“结束句”，用以结束这首歌。

下面是另一首山歌《平地托起山崖》：





(熊壮艳 杨芬唱 杨秀采录 熊光禄翻译 崔宪记谱)

当听完山歌请演唱者用苗语为我们再“念”一遍歌词后得知，所谓山歌的“音调”，与苗语的“声调”如出一辙，音调不过是声调的夸张、延长再有所发挥而已。《乐记》中记载说：“歌之为言也，长言之也。说之，故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之。”这段话真像是长角苗山歌的生动反映。我们记出一段歌词，可以看出这首歌的结构：4句词是其基本结构，唱完4句后重复。就像人们常说的“分节歌”。两段词唱完之后有一句“结束句”，与《烧火多又多》中的“结束句”作用相同。

日常生活中，长角苗在送客等礼节性的场合也是用“歌”来进行的。2006年2月11日（正月十四）下午2点，我们在去采访的路上，正好碰到陇戛新村的村民熊国富（住陇戛新村16号）一家人送客人时唱“送客歌”。事后我们向

熊了解到，歌词唱的无非是“慢慢走”，或者是“回去后不要打架，不要骂架”，或者是“不想去(kè)就转来坐”这样的客气话。我们驻足旁听，就这短短的几句客气话，双方唱了有半个多小时后，主人才在客人越走越远听不到主人的歌声后远去而回家。这时，主人已走出离家的半里地远，大有“长亭相送”的意味。

四 用三眼箫等乐器吹奏的山歌

除了对歌中演唱的山歌外，山歌还可用三眼箫和芦笙来吹奏，即以乐器的乐音来代替歌唱的山歌，使山歌要表达的意思更含蓄，更委婉，更增添了一份情意。

用当地金竹制作的三眼箫，在长角苗中曾经是人人都会的乐器，因只有三个“眼”(音孔)，故称三眼箫，是一种“气鸣单簧振动乐器”。之所以人人都会，是因为它不但是长角苗青年男女用以谈情说爱的工具之一，也是其他场合用以交流的工具。因此，三眼箫是长角苗的一件独特的乐器：它在生活中占有重要的地位，也代表了长角苗音乐生活中的一个侧面。

(一) 三眼箫的传说及音乐功能

有关三眼箫的传说，长角苗人有不同的说法：[1]

其一，吹三眼箫，主要是用于谈情说爱，交朋结友。很久以前，苗族只会吹芦笙，芦笙声音很大，男女青年谈恋爱晒月亮时总是被人发现，后来一个苗族青年发现竹筒音量小而且好听，于是他便做成了三眼箫，去晒月亮，再也不怕被别人发现。(杨兴口述)

其二，长角苗迁到梭戛时只有杨姓、李姓和熊姓，后来又来了很多人，

---

① 张应华：《贵州梭戛“长角苗”音乐文化生态考察与研究》(2002年贵州师范大学硕士学位论文)，第27—28页。《贵州梭戛“长角苗”标志性乐器三眼箫的调查与研究》，《贵州大学学报·艺术版》2005年第1期，第38页。

有很多姓。当时没有文化，怕记不住，就在一起商量办法，正当大家不知该怎么办的时候，苗王看到一个小伙子背着一支三眼箫路过，他便说：三眼箫有三个眼，就代表最先来到这里的三个姓。(杨三伯口述)

其三，苗王与吴三桂打仗，被围在龙里山林之中，苗王便派出几个强壮的青年出去搬救兵，小青年便背上芦笙和三眼箫去各寨找救兵，各寨苗族人只要听到芦笙和三眼箫的声音，就让他们进寨，立即发出救兵。(大湾新寨寨老口述)

按照以上的说法，我们从这些传说中得到的信息是：三眼箫是男女青年谈恋爱的重要工具，即在晒月亮、走寨或跳花坡这些与青年男女交流的活动中都会广泛使用的乐器；以三眼箫的“三眼”代表杨、李、熊三姓，不如说这三姓在长角苗的历史中占重要的地位；当遇到部族间的冲突以致发生部族间的战争时，三眼箫是本族人之间相互联系的信号工具。

在传统的习俗中，长角苗的男孩到十四五岁时会从长辈或三眼箫制作人处得到一支三眼箫，或者自己制作三眼箫，并从长辈那里学习演奏技术与演奏方法，以便能够应付即将到来并亲自参与的求偶活动。所以，在传统的习俗中，年轻人常常会在收工后、农闲时，相互切磋三眼箫的制作工艺和演奏技巧，相互比试三眼箫的演奏能力和“斗智”能力。因为三眼箫的“对话”能力远远超过了它的“音乐”性能，参加比试的双方用它进行现编“乐曲”(编词)进行“对歌”，本身就包含了斗智的成分。

在采访中王开云告诉我们：“吹三眼箫是去找对象的时候，到姑娘家时，在门外吹起来。家里的老人和姑娘在屋里就知道外面来了人，然后再看看是张三还是李四。屋外的小伙子就会唱，我是哪个寨子来的，是哪个家的娃娃。这时姑娘家就会让他进门来坐了，到屋里来‘摆堂’。双方就会再谈，看看你是不是用得着我的人才，我是不是用得着你的人才。如果双方都认为用得着对方的人才，就可以结婚了嘛。用不着呢就你去了，我再考虑别的人才。三眼箫是一种打响声乐器，用它来吹山歌。就是吹姑娘出来玩呀，和我们摆一下(聊一下)。姑娘能听出来他吹什么，如果姑娘不招惹(理会)他，他就

走了。一般三眼箫是小伙子在屋外吹，也可以双方对吹。走寨时在家里可以吹，跳坡时在山上也可以吹。走寨是每个正月初四到十五这段时间，平常不来。每年过年这段时间，小伙子就看某某家有姑娘已经大了，我正好用得着(中意的对象)，晚上就可以直接到姑娘家谈一下，看你用得着用不着我。双方都用得着我们两个就成对象。正月初四到十五这个阶段，男娃娃和女娃娃就是一小帮、一小帮地玩。比如昨天晚上小伙子来到我们这个寨子，到今天中午这个时候，姑娘家就要给小伙子准备甜酒，小伙子喝了就走了，就往下个寨子去了。如果某个小伙子看准了某个姑娘，以后就跟紧了，逐步逐步就挨拢(靠近)来了。姑娘也是看某个寨子的小伙子以后我用得着，以后也愿意和他来往。如果两个人同时看上了一个小姑娘，就看以后哪个小伙子跟得紧了。你几个月都不来，那个小伙子经常跟着来，那姑娘肯定是同意后面这个了嘛！(哈哈……)按过去的习惯是十三四岁就来找对象，两个人看得差不多了，十七八岁就可以结婚了。我是当兵1973年回来才结婚的，那时都21岁了。过去十三四岁都有结婚的，现在要按婚姻法规定的年龄结婚了。”

如果说男娃娃找女娃娃时都要吹三眼箫，学吹三眼箫就曾是长角苗人生活中的一件重要事情，三眼箫也因此也成为长角苗人的一件非常重要的乐器。

(二)三眼箫的拟语功能

在“走寨”时男娃娃找女娃娃时用三眼箫作工具来对“情歌”，正如唱山歌一样，有时是要以男女对答的方式来对歌。男的吹一段，女的对一段；或者女的吹一段，男的对一段。这样一来一往地用三眼箫而不直接用语言对话，显得更加含蓄。这种用三眼箫吹“情歌”的对话，可以三言两语，也可以细语绵绵；可以高谈阔论，也可以针锋相对。它几乎就是长角苗语言的代表，也几乎代替了语言。

有学者指出，长角苗的“三眼箫乐曲大都被特定的内容固定下来，以乐

代语，与当地民歌——阿古都交替唱奏，具有歌乐一体的共溶（融）特点”。[①]这里，作者指出了三眼箫“以乐代语”并与民歌之间“歌乐一体”的关系，是注意并观察到三眼箫作为“乐器”与人们一般概念中的乐器的不同之处。一般的乐器，主要是以演奏音乐为主，其功能在于音乐，而不在语言。长角苗的三眼箫则不同，它有“语言”的作用与“代语”的功能。“三眼箫的曲目分成即兴的和规约的两类，即兴的曲目很多，没有特定含义，随吹随编，用于‘玩意’（娱乐消遣）。规约的曲目有“二十谱”，其中十四谱有明确的内容。”[②]

在采访中我们对长角苗人能用三眼箫来进行“对话”表示不理解，它吹的“乐曲”怎么能让对方“听懂”呢？因为常识告诉我们：乐曲表达的是“音乐”，而不是“语言”；音乐更多的是有“语意”的作用，而不能直接代替语言。但在采访中熊玉文十分肯定地告诉我们：“吹三眼箫都是两个人面对面坐着吹。在我们这里你吹哪一谱（曲子）大家都认得到（知道），等你吹完了，他会用三眼箫来打发（回答）你。一个字一个字，一个音一个音，每个字，每个音，每句话他都能听得懂。你吹完了我就马上拿起三眼箫来吹，打发你的话。如果你吹骂人的话，她都能听得懂。有时几个人在一起吹，你吹一句骂我，我吹一句骂你，吹着吹着就不吹了，两个人会闹起架来。如果两个人在谈恋爱，谈得比较深入，你坐这边吹，她坐那边吹，吹着吹着两个人就互相流泪了。还有比如他不相信你，就用谱子来骂你；你听了又会用一个谱子打发他。”这让我们十分吃惊。如果能做到这样的效果的话，那不就是用“语言”在对话吗？说着，熊玉文吹了一段生气的“对话”：（夫妻两个感情不好）男的吹：“本身人在世上都是一样好的，但我有了这个爱人让我一辈子心不安。”妻子又可以吹一段打发他，不是怪你就是怪我。又吹一遍生气的话，然后用苗

① 张应华：《贵州梭戛“长角苗”音乐文化生态考察与研究》（2002年贵州师范大学硕士学位论文），第28页。

② 同上，第36页。

语向我们解释一遍。

熊玉文的解释明确地说明了一个事实，三眼箫可以“说话”。经过观察与分析，我们发现三眼箫不仅有“代语”作用，根本就有“拟语”的功能。长角苗人确实是用三眼箫来“说话”。作为局外人，三眼箫的演奏我们听到的是“乐曲”，而作为局内人长角苗来说，听到的则是“语言”。所以他们说是“每个字，每个音，每句话他都能听得懂”。下面是熊玉文有用三眼箫吹的男问女答的两小段“山歌”的曲调[①]。男先唱：



女答的曲调是：



① 这里我们用“曲调”这个词，而不用“曲子”或“曲目”这些概念，旨在曲调与曲子、曲目是不一样的。这里的曲调只是一段音调而已，它并没有固定成一个约定俗成的“曲子”或“曲目”。

按熊玉文的解释女答的曲调大意是："虽然我们两个人都是真情相对，但是我们还是要分开。"他说这是女的对男的并不喜欢，但用客气话来回答。说白了就是"我不喜欢你"。

2006年3月3日当我们将这段山歌的录音请熊光禄听，他听后马上就明白了，说男唱山歌的曲调意思是："你父母想让你自由，只怕你婆家要逼着你上天。"意即"婆家使你无法解脱"。熊光禄的解释充分证明了我们的判断是正确的：三眼箫的曲调有拟语功能。为什么能做到这一点？我们做了初步的分析。

当我们将以上曲调的谱例结合三眼箫的音位结构分析发现，这支由熊玉文用"苦竹"自制的三眼箫，它的音位由*re*、*mi*、*sol*、*la*、*do*、*re*（2、3、5、6、1、2）构成：三眼箫上的三个眼，分别可奏出*mi*、*sol*、*la*、*do*四个音，最低音re和最高音re（略偏低），分别由"筒音"和它的高八度"超吹音"构成。可以说，三眼箫上虽然只用"三眼"，完全符合长角苗语言上的需要，用它来"模拟语言"，恰好与苗语的基本音节相符。由于苗语的"音调"与三眼箫的"曲调"有"同构关系"，所以只要听得懂长角苗语，就能听懂三眼箫的"曲调"所表达的"语意"。用三眼箫或芦笙这些长角苗人的乐器来对山歌、情歌，双方就都能听懂对方的"语言"，也就不足为奇了。据长角苗人说，不但三眼箫可以这样对话，走寨时过去也有吹芦笙对歌的，作用与三眼箫一样。只是背芦笙不太方便，现在吹的人越来越少了。三眼箫和芦笙具有独特的"拟语功能"，也是长角苗音乐中的独特的现象。这种现象背后更多的文化内涵，有待进一步挖掘。

（三）三眼箫的吹奏要求及其制作

三眼箫的演奏并不存在十分严格的规矩，它可代替山歌、情歌等的演唱功能，直接用三眼箫来进行对歌和对话。但是，约定俗成的"规矩"，是先吹的人要吹一段"客气话"的曲调，表示"我要开始了"。2005年8月2日在陇戛新村熊玉文家采访时，熊告诉我们说："吹三眼箫要有开场的谱，不然就开始不了。"另外，"每吹一段话都会有说明结束的音，表示说完了，不然人家觉得没有结束"。即每一段结束时最后一个"re"或"la"，后还有一个高八度"re"

或“la”的装饰音。上文《情歌》曲调谱例中最后的“结束句”，就是这个表示“说完了”的曲调。

如果是几个人在一起，吹上这一段“开场谱”，就知道大家都是长角苗了。这也是长角苗在吹三眼箫时必要的礼节。熊说：“过去老辈人在一起吹，不管是情歌还是别的歌，开始一定要吹那头一谱。不然的话，人家认为你不懂礼，不懂规矩，不是苗家人。”下面是一段“开场谱”的曲调：



熊玉文解释以上曲调的大意是：“我们几个在一起，大家都是苗家人。”“如果你不这样吹，人家就会把你的箫拿过来再吹一遍，吹错了更是这样，人家再吹一遍，你就没面子了。你如果吹不完整也是这样，我拿过来吹完整给你听。所以十来岁时就会去听别人的歌，不然到时你不会吹别人就会笑话你了。”

在调查中，我们问得最多的是“三眼箫一共有多少曲子”，“你们的曲调是不是都是一样的”。因为我们的印象中，既然是“歌”，就应有固定的曲调，否则哪是歌呢？但得到的回答是，“我们的调子很多，你想怎么吹就怎么吹”。显然，我们的出发点是长角苗的情歌或三眼箫的曲调应该是固定的，就像有的汉族民歌一样，是在一个固定的曲调中，唱不同的词。顶多是根据不同的词个别的音有变化或有调整。但事实好像不是这样，被采访者始终没有说出一个固定的曲调，而是反复告诉我们，你想怎么吹就怎么吹。固定的只是在开始的时候要吹一个“开场谱”，目的告诉在场的人“我要开始了”，作为一种必要的音乐形式和必要的礼节。

除此之外，三眼箫的象征意义还包括以下内容：首先，制作三眼箫被看

成是传达历史文化信息的基本环节之一，是对祖先生命活动的追忆，故制作前要先卜卦以得到祖先的允许和保佑，制成后要向年轻人讲述三眼箫的传说故事；其次，用茂密竹林中的节竿长的竹子制作，寓意人丁兴旺，多子多福；再次，作为公益事业，制作人每年都要做上许多支三眼箫，赠予急需的年轻人，并要教会他们基本的演奏方法和基本曲目。因此，三眼箫的制作人并非普通的“匠人”，而是历史文化的传递者。他们有着特殊的社会地位，受人尊重，被视为榜样。年轻人婚姻成功后，要给三眼箫的制作人赠送两斤米酒，并在婚礼中将其奉为上宾。[1]

长角苗传统中的三眼箫，过去的传承都由老人来完成，吹奏方法上也有讲究：“吹低音气要匀倒放，吹高音气要放紧。吹的气要和眼要配合，不配合起来吹来就不行的。”“气太猛，你就吹不出那个低音；如果你气不猛的话，那个高音你就吹不出。和它那个眼子合起来，所以就不好学。”“以前从十几岁都学了。开始学小的三眼箫，学会了那个，吹这个大的就简单了。过去我们学都是这样学的。”小三眼箫也是三个眼，与大三眼箫的结构是一样的，只是三个眼都在上面，不像大三眼箫的三个眼是按手指的位置开在不同的侧面。“在我们那时是每个人都会吹，现在年纪小的很多都不会吹了。”

对三眼箫的制作，熊玉文说：“选竹子的话很讲究，一要向阳，二要节短，三要竹子越薄越好，和做芦笙一样，竹子薄就响。竹子长短不论，把吹口做好后，主要要开好中间眼，如果这个眼开不好，那个音就不合。如果低音太低，不合唱歌的规格，就多开一个眼，如还不行，再开一个，使音合唱歌为止。中间一眼开好后，用右手的拇指与中指的自然长度开下眼；上眼与中眼的距离比中眼与下眼的距离稍短。中眼在右侧，下眼在左侧，手随便一摸就能摸到，上眼在左侧。根据竹子的厚度在吹口的地方开一半，用背面的

---

① 张应华：《贵州梭戛“长角苗”音乐文化生态考察与研究》（2002年贵州师范大学硕士学位论文），第34页。

竹皮卡在中间，再用草插在这两边，使气能从中间进去，这样吹起来就不费力。吹口后边的圆口开在中间。中间的竹片横在中间，将吹口撑开。”“我一吹别人都能听得懂。唱情歌时也用小三眼箫。”“现在十几岁的人都不会吹了。过去我们是看谁的三眼箫做提好，大家就坐在一起吹。所以过去一到四五点钟时到处都有人吹。现在读书了没有时间。”产生这种情形与学校及其所代表的现代教育有关，也与流行音乐的传入有关。据说有的小女孩能将一盘流行歌曲从头唱到尾，但三眼箫已经未必都会了。

与三眼箫的功能与作用相同的主要乐器是芦笙、改制口琴和口弦。只是芦笙携带不太方便，现在基本上没有人走寨时用了。改制口琴是用市场上买来的口琴，将原来以平均律定音的音高改为符合长角苗人审美习惯的音高，用它来吹奏山歌，具有长角苗的苗歌风格。在现在的长角苗人中，会吹口弦的人更少。用口弦所吹音调，只有非常熟悉它的长角苗人才能听得懂。

长角苗人的生活是丰富多彩的，他们的音乐也是五彩缤纷的。在他们的音乐和他们离不开音乐的生活中，我们体会到了贫穷生活中音乐带给他们的喜悦、慰藉、安宁和恬静。在生态博物馆建立后，长角苗人的音乐，也因他们生活的改变，因生存环境的改变，更因生活态度的改变而改变。这些本属于长角苗这个族群的“文化遗产”，一部分已经被有意无意地放弃了“继承权”。让曾经与长角苗的生活息息相关的传统音乐在新的环境中如何得以继承和发展，还是让它们只保留在为旅游而进行“表演”的“文化空壳”中，这不仅是生态博物馆要考虑的事情，也给“文化遗产保护”留下了更多的研究课题！

（原载方李莉等：《陇戛寨人的生活变迁：梭戛生态博物馆研究》，
学苑出版社2010年版。）

附言：感谢宋博媛、韩英帮助订正歌词的国际音标！

“文化空壳化”现象能够避免吗?

——“文化遗产保护”思考之一

本文提出的“文化空壳化”,指的是“文化遗产保护”的某一品种原有文化的内囊已空,剩下的只是缺少内涵的外壳,从而失去了原有“文化遗产”的意义。对“文化遗产”而言,不采取保护措施,则使之自生自灭;采取保护措施后又如何避免被保护对象变成“文化的空壳”,避免其文化内涵的加速变异,最后又失去保护的意义。这是笔者在对“梭戛生态博物馆”所属的长角苗生活社区进行实地调查后看到并思考的问题,也是“文化遗产保护”不可回避的问题之一。

一 学者的担忧

“梭戛生态博物馆”是1998年10月由中挪两国政府共同建立的我国第一座“生态博物馆”,至今已建馆10年。这是按照欧洲的文化理念进行的一项有意义的工作,也是一种有别于“博物馆式”的文化生态保护模式。这一理念是20世纪70年代最早在法国提出,并逐渐开始实施的。其创始人雨果·戴维兰认为,“可持续性”是生态博物馆建立的基本宗旨。其目的在于将特定的“文化社区”进行“动态保护”,这有别于一般意义上博物馆将特殊物品“文物”集中进行“固态保护”从而离开所在生活环境的一般做法。

以生态博物馆的方式,不但将被保护对象置于“动态”的鲜活状态中进行保护,而且希望被保护对象能在“特色”“原样”和“完整”中延续和发展

他们的文化生命，而不是像文物那样失去了原有的、赖以生存的文化背景，定格在原来的文化含义之中。现在，全世界虽然已有300多座各种形式的生态博物馆，但仍然没有一个固定的模式。这对于“后工业社会”的欧洲来说，不失为一种有效的文化遗产保护手段，但对我国而言，情况并不乐观。原因是：在缺少有力的保护方法与有效的手段时，被保护对象可能会逐渐形成“文化空壳”——原有文化内涵越来越浅，仅剩下表面形式的“美丽外表”了。结果是，有目的的保护却加速了被保护对象的变异，最终也失去了原有的文化内涵。在有的生态博物馆建立几年后的实践说明，这些情况越来越快地显现在了人们的面前。

针对已经出现的问题，诸多学者表示了严重的关注。如张晓松所提出的：“以杰斯特龙为代表的国际生态博物馆界认为，文化保护是生态博物馆的首要任务，并且应当由社区人民自己决定他们的生活方式和生活道路，杰斯特龙提出应建立一种‘双向互动’的机制，即通过旅游部门和旅游者的双向努力，来建立一个健康的旅游市场。按照杰斯特龙的理想，长角苗应当始终保持着文化传统的纯洁性，并且在生态博物馆的理念下生长出对自身文化的自豪感，而最终实现文化的保护性发展。中国博物馆方面则认为，长角苗除了继续保持文化传统的纯洁性之外，还应当更多地学习外界的各种知识，以使长角苗在了解外面世界的同时，从理性认识的角度来增强对自身世居文化的自觉意识。对于长角苗社区人民而言，经济发展的需求更加强烈，他们渴望走进现代文明，提高生活水平和生活质量，旅游业的进入已经给他们带来了看得见的好处。三种不同的目标将如何实现，怎样消除矛盾冲突？怎样协调彼此的利益？”[①]目前的情况是：第一种目标是理想的，第二种目标是有意义的，而第三种目标才是现实的，因而是最有动力，并且每时每刻都在发生

① 张晓松：《生态保护理念下的长角苗——文化贵州梭戛生态博物馆的田野调查及其研究》，《贵州民族研究》2000年第1期，第122页。

的。严格说来，前两种目标并没有实际“利益”，而后一种目标利益明确。由于“利益”并没有发生冲突，后一种目标实现的强大动力，使长角苗社区的变化与生态博物馆的理念相去甚远，因而也最令人担忧。

梭戛生态博物馆建立的倡议人之一，中国博物馆研究员苏东海先生指出：“中国的少数民族地区都有经济落后、文化丰厚的特点，这正是我们保护文化多样性的重要工作地区。在这些村寨建立生态博物馆，政府是积极的，博物馆的专家的热情也很高，村民们由于利益的驱动，也是积极参加的。有政府、专家、村民三种积极性，在中国建立生态博物馆的基础条件就有了。在这三方面，专家和地方政府是主导力量，村民是被领导的，因为他们不知道什么是生态博物馆，也不知道要干什么，我不得不说，事实上外来力量成了村寨文化的代理人，村民则从事实上的主人变成了名义上的主人……在中国建立一个生态博物馆并不难，而巩固它比建立它就难多了。因为建立它是政府和专家的行为，而巩固它只有文化主导权回归到村民手中，村民从名义上的主人回归到事实上的主人时，生态博物馆才得以巩固。”此外，“从文化代理回归到文化自主，村民需要经过三个文化的递升的层面。这就是利益驱动层面，情感驱动层面和知识驱动层面”。①苏老的话道出了问题的实质：当外来力量只是长角苗文化的代言人时，村民只是名义上的主人；当村民成为事实上的主人时，生态博物馆建立的意义才能体现。这与前面的情况相似，村民其实对自己的“主人”地位并不关心，也不知道如何成为主人。更多关心的还是迫切地需要提高眼前的生活质量。

对此，天津南开大学黄春雨副教授强调：“弱势群体可能珍视自己的文化传统，也可能自动地将其全部或部分加以抛弃。……当社区居民因强势文化的冲击，有可能背离传统文化的道路，并仅仅把生态博物馆视为改善社区生

① 《中国博物馆（贵州生态博物馆群建成暨生态博物馆国际论坛专辑）》2005年第3期，第12-13页。

活的工具时，生态博物馆就会面临很大的危机。”[①]中国艺术研究院方李莉博士从“文化符号的趋同化”的视角明确提出了更深层次的问题：“通过生态博物馆的建立，西方文化观念的引进、文化精英的培训、政府的引导和干预，会不会使当地传统文化的表面形式保留下来了，但其背后的意义世界却消失了。这种消失的结果是表面形式的文化多样性符号保留下来了，但在符号背后的人们内心的灵魂，即心灵中最深刻的部分，也就是其民族的宇宙观、价值观、道德观都在逐步的一体化。”[②]这是对全球经济一体化的世界格局中的中国文化生态保护提出的更深的担忧。因为在中国，特别是少数民族的文化在外来强势文化面前都显得无助，在相对弱势的、需要进行保护的“文化遗产”与外来文化的碰撞中，势必受到“一体化”的致命影响，以致抛弃自己的文化。

以上种种看法，归结起来都可以说是对“文化遗产保护”的对象产生文化变异以至于失去保护意义的担忧。或者说，当被保护对象成为“文化的空壳”后，建立生态博物馆的初衷也就彻底改变了。这些担忧都不是空穴来风，而是针对随时都在发生的事情的有感而论。

二 “文化空壳化”是否正在形成

在2005年至2007年间，笔者随方李莉组织的人类学考察小组进行贵州“梭戛生态博物馆研究”，先后三次到梭戛生态博物馆所在的陇戛寨等长角苗社区做田野调查工作。在调查中，除了对长角苗的音乐进行录音，对歌手进行访谈外，也观察和了解与“文化遗产保护”有关的情况。可以说，提高到遗产和保护的高度来看问题，有的事情就与以上学者们的担忧相同，有必要

① 中国博物馆学会主编：《2005年贵州生态博物馆国际论坛论文集》，第63页。

② 方李莉：《警惕潜在的殖民趋势——生态博物馆理念所面临的挑战》，《民族艺术》2005年第3期，第11页。

引起人们的注意。

（一）生活的需要变为“表演的形式”

作为文化特色之一，民俗活动中音乐的演唱、演奏，曾经是长角苗、瑶族和侗族等民族社会交往的必要程序，如客人来访中主客对唱的“拦门歌”“进门歌”“酒令歌”“迎客歌”和“送客歌”；如青年人谈情说爱中在“跳花坡”“走寨”“晒月亮”中所唱的“山歌”“情歌”和所奏的“芦笙曲”；如婚礼中的“酒令歌”；又如丧礼——“打嘎”中的“孝歌”“引路歌”和“酒令歌”；还有为小孩而唱的“叫魂歌”，等等。现在，随着生活水平的提高，义务教育的普及，外出务工人员的增加，曾经是生活的一部分的民俗音乐，也都随着生活环境的改变而改变。就贵州梭戛地区的长角苗而言，他们的生活改变正是因为生态博物馆的建立而发生的。

陇戛寨是梭戛生态博物馆信息中心的所在地。自梭戛建立生态博物馆后，这个寨子比其他寨子更有机会和条件接触到外来旅游者或外来客人。在每年的春节期间，其他寨子的小伙子还会穿着苗服（不穿苗服的人只是来看热闹）到小姑娘家来唱情歌。姑娘家从正月初一就开始生起了煤火堆，正月十五“跳花坡”结束后才熄灭。如有到了谈恋爱年龄的姑娘家，在堂屋里必生一堆火，等着小伙子上门。小伙子到了姑娘家门外，要先唱“进门歌”，一直唱到姑娘开门后，才能进到堂屋的火堆旁继续与姑娘对歌。如双方都有意，再到山上建“姑娘棚”，继续两人的感情交流。这是“跳花坡”中的基本程序，也是曾经人人参与的传统习俗。

自建生态博物馆后，梭戛地区的义务教育从原来只能完成小学3年级左右的水平，到现在适龄儿童不但可以完成小学，还可以达到初中，少数学生还能继续上高中，有几个还考上了大学。这些能继续接受高中或大学教育的学生不再唱苗歌，也没有时间唱了。当我们在2006年和2007年的春节期间两次到该地做调查时发现，还有远处寨子的小伙子到陇戛寨来唱情歌，但人数在减少。问在学校上学的学生，他们已经有相当数量的人都不唱，也不想唱了。现代教育使接受教育者的恋爱观和恋爱方式，正在迅速地发生变化。“当

地的民众通过现代教育，可能会得到比以前更多的知识，但知识的巨大成功并不代表着生活意义的建立，相反还可能代表着原有意义世界的消失。”[1]长角苗传统习俗中以每年正月间在“跳花坡”时进行的男女交往方式“唱情歌”的形式，在我们两年的春节期间都还在陇戛的寨子里听到，但是，可以肯定的是，情歌正在慢慢地退出长角苗人的生活，最终可能保留在接待旅游者的“表演队”的表演中了。

“表演队”是自生态博物馆建立后为接待外来客人表演长角苗歌舞的民间组织，也是陇戛寨特有的演出队伍。这是伴随着旅游活动而产生的组织与活动，也是长角苗传统音乐的另一种延续形式。只是，这种活动与形式渐渐远离长角苗人的生活，也渐渐远离了它所生存的“生态环境”，成为长角苗“旅游生态”的一个组成部分。

表演队一般的表演有十几人。当有外来客人需要观看表演时，他们从让客人们喝“拦门酒”并唱“拦门歌”开始，到表演长角苗的芦笙舞、吹三眼箫、吹木叶、男女对唱苗歌等，安排了一套“精选”的长角苗音乐与舞蹈。除“酒令歌”主要用于叙事不适合表演外，其他可以用于表演的音乐品种都安排表演了一遍。表演在半小时左右，时间虽不长，但作为表现长角苗的音乐舞蹈特色已经足够了。

为了表演的需要，表演队还将“大芦笙”（原只用于“打嘎”）改造成“小芦笙”，以便边吹边舞。长角苗原来生活中的舞蹈比较薄弱，在生态博物馆建立之后，为了表演的需要，由生态博物馆专门从六枝等地请来舞蹈教师教演出队可供表演的舞蹈。作为满足旅游的需要，这些考虑是积极的，演出也是有效果的。但是，这样做已离开了长角苗的“原生态”，离开了生活，走进了“旅游舞台”之中。同样的情况还有“三眼箫”。三眼箫曾是男青年必

① 方李莉：《谁拥有文化解释的权力？——生态博物馆理念所面临的挑战》，《艺术评论》2005年第8期，第9页。

会的乐器，“学会演奏三眼箫并且获得寨老的认可是一个男性青年成人的标志”，“三眼箫制作匠有着特殊的地位，受人尊敬，被视为榜样……年青人婚姻成功后，要给制作匠赠送两斤米酒，结婚时，请为座上宾”。[①]表演队中也有三眼箫的演奏，但已不是青年男女“走寨”时对歌的形式，只是“表演”一段曲调而已。

由于演出队有经济收入，参与者能得到实惠，只要旅游活动不间断，演出的活动就不会间断，并将成为长期保留的节目。可以想见，演出队及其演出活动不但是一个保存长角苗音乐文化的非生活实体，也是一个可以传承长角苗传统音乐的非生活载体。在“旅游文化”的市场需求中，长角苗的音乐从“生活的需要”演变成了“表演的形式”。相似的情况也发生在其他方面，比如石磨的使用。石磨是过去生活中必不可少的生产工具，由于它的劳动强度大，生产率低，所以现已基本被电磨取代。石磨通常是由磨子和推架组成，并有三种推磨方式：“或一人持推架，另一人持摇柄，二人合力推摇磨子；或一人通过推架推摇磨子；或一人独持摇柄摇磨子。以第三种情况为最少”。因为这种方式最费劲。由于石磨不用了，“推架大多被丢弃了，连陈列在生态博物馆展览厅门口的那一台作为‘标准器’的石磨也没有配备推架”。但为了“演示”给游客看，人们常常将不放置在“推架”上的石磨以一种最不方便，最费劲的方式“表演”。“这对游人可以说是一种误导，以这样的方式是磨不了多少粮食的”。[②]可以说，生态博物馆建立后，“表演的形式”在许多方面正在取代生活的需要。

（二）正在弱化的传统习俗

在长角苗的传统习俗中，被称为“打嘎”的丧葬仪式，是梭戛长角苗人

---

① 张应华：《贵州梭戛“长角苗”标志性乐器三眼箫的调查与研究》，《贵州大学·艺术版》2005年第1期，第36页。

② 孟凡行硕士学位论文：《陇戛寨的民具》第52页，2008年。

生活中最重要的族群活动。上了年纪的人正常故去，长角苗人要以打嘎来送老人“成神”，让老人回到祖先的身边。在打嘎这个仪式的全部程序中，“管事人”和“鬼师”是两个最重要的人物。前者主要负责打嘎中客人礼物的收取、管理，客人的吃住安排及其他全部“事务性”的工作；后者则主要负责打嘎程序“送老人”的各个细节的进行与落实等“仪式性”工作。由于梭戛长角苗人自从纳雍等地迁来的，几百年来都没有与外族通婚，所以在这支长角苗所属的12个寨子的4000多人中几乎都有各种亲戚关系。参加打嘎的，是死者的近亲、远亲和朋友。因此，打嘎即成为长角苗人最隆重，最热闹，也是最集中的一次家族活动，其规模之大，重要性之高超过了任何其他活动。1999年3月在小坝田进行的一位‘寨老’的打嘎，参加人数达到2000多，占了几乎全族人口的一半。[①]在打嘎中，最亲的是姑舅关系，“娘舅家”或“姑妈家”的人必给“孝家”“拉牛”（牛可大可小，视家庭经济条件而定；条件太差的，也要送羊）。最远或一般的关系也会送1斤左右的“苞谷”（玉米）。在打嘎过程中，杀牛宰羊成了必不可少的内容，打嘎也就成为全家族为期几天的大聚餐和感情大交流的活动。由于打嘎在长角苗生活中的重要性，下面将一次打嘎的基本过程作简要描述。

2007年春节期间（3月6日至7日），我们到大湾新寨参加了王光明的“么堂叔”的打嘎，又一次体验了长角苗的传统生活习俗。死者王文才是2006年9月去世的，享年59岁。主要活动程序包括“开秋”“开路”“拉牛”“跳脚”等内容，其中包括了唱“孝歌”“开路歌”“酒令歌”和吹唢呐等音乐活动。

在打嘎中，芦笙和鬼鼓是最重要的两件乐器：打嘎前的第一天先要去找吹芦笙和打鼓的两个人。芦笙和鬼鼓一般自己家没有，要到别人家去取（比如鬼鼓，全寨只有一枚，暂放在上一次有老人去世进行打嘎过后的那家人家，挂在屋里两侧的墙上等下一次打嘎再

① 张晓松：《生态保护理念下的长角苗——文化贵州梭戛生态博物馆的田野调查及其研究》，《贵州民族研究》2000年第1期，115页。

用，并按这种方式一家一家地传下去）。第二天，也就是在客人来的那一天吹芦笙和敲鬼鼓。第三天老人“出门”时，芦笙和鬼鼓都要背到打嘎的地方去，把老人埋了后就再把芦笙和鬼鼓背回来。在这当中唱孝歌有“四扣”（四个环节），一扣有两个步骤。大多数都是重复唱。听到芦笙吹出的低音时就要敲鼓了，所以这是两件密切配合使用的乐器。《老人归逝》这首酒令歌专门咏唱芦笙与鬼鼓的作用与关系，描述了这两件乐器的性能与意义。歌中唱道，掌握这两件乐器的人是传说中的“摩勾吉缇——吹芦笙者”和“姆祖兰茄——敲鬼鼓者”，他们在阎王请老人去时要陪伴着老人一起，为老人送行。吹芦笙者实际上是以芦笙的音调与死者交谈，为死者引路。这时，吹芦笙者还伴以进三步退两步的舞步，在进退中边吹芦笙边用芦笙作舞蹈的道具上下左右比划。可以说，芦笙与鬼鼓的象征功能和符号意义相当突出。

此次打嘎的时间是由组织者王光明（大湾新寨小学的退休教师，62岁）定的。因上一年的“日子不好”，故将打嘎活动安排到了2007年的正月十七（3月6日）。

6日上午8点，“开秋”标志着打嘎正式开始。开秋即将安放死者的棺木从掩盖的树叶丛中，抬进临时搭建的单面斜顶的“茅棚”（过去用茅草搭建，所以称“茅棚”；现无茅草，以苞谷杆代替）。茅棚边上立着鬼鼓（由整个圆木捣空，再用木钉固定牛皮做鼓面，也被称为“神鼓”，因老人去世称“成神”）。这枚鬼鼓是打嘎必备的器具。上午11点50分，由老者杨开强（71岁）为死者“开路”，吟唱“开路歌”。这是非常关键的一个程序，因为长角苗人认为，如果没有鬼师开路，死者就回不到祖先的身边，成不了“神”，会成为“野鬼”。这个程序完成后，鬼鼓被移至早已搭建好的“嘎房”的西北处，横置于地上的竹制支架上。将死者的棺木抬进进嘎房前，棺木在众亲人的抬护下，先顺时针绕嘎房三圈，再绕鬼鼓一圈，然后将棺木头朝北放置在嘎房中。孝家的女性亲人在棺木的西侧，集体吟唱着哭腔式的孝歌，不时地用毛巾擦着眼泪。

与死者最亲的“姑娘家”“亲家”“姑老爷家”“姑妈家”等等都“拉牛”来，共18家，即共拉来18头牛。加上孝家1头，共计19头牛。在长角苗人看来，牛拉来的越多越有面子。“绕嘎”活动是在7日进行。绕嘎即参加打嘎者

绕着棺木用芦笙吹“孝歌”，或边吹唢呐边绕，以示悼念。在来到现场和打嘎的全过程中，各寨必有4人组成的“唢呐班”（两人吹木制唢呐，一人敲手持小鼓，一人击钗子）在前面边吹边走，带着本寨、本族或本家的人们参加打嘎。在绕嘎时，有的会用大芦笙边走边舞吹“孝歌”为死者送行。据说，死者“只能听得懂芦笙说的话”，所以打嘎中必吹芦笙与死者对话，为死者“引路”。对话基本为“你慢慢走”、“路上要多加小心”之类的关照内容。

以上只是简略地描述了这次打嘎过程中能看到和听到的基本程序，及音乐在其中的作用和意义，远远不是打嘎的全部。生态博物馆建立10年来，长角苗的各个方面都产生了不知不觉的变化，唯独打嘎还是完整地保留着原有特色的大型民俗活动。其中所包括的长角苗传统文化内涵也是最完整、最地道的和最全面的。

但是，王光明忧虑地告诉我们，长角苗的另一朱姓家族，能担当鬼师并完成这复杂而细致的打嘎仪式的主持者，只有80多岁的朱正明老人。所以，当朱姓家族中有老人去世要进行打嘎时，还要让人将其抬到现场操持全部程序，否则打嘎无法进行。在长角苗人看来，如果不按这些程序完成打嘎，意味着老人回不到祖先的身边。现在有的寨子，主持打嘎的不一定由鬼师，可能改由了解程序的“村长”或任何能完成程序的人来负责。这多少也有点开始走样了。

以上这些情况，一是鬼师将无人能胜任，二是鬼师由他人代替，都在某种程度上渐渐地改变着长角苗打嘎传统的形式与内容。这些细微的改变近期还暂时看不出负面作用，但随着时间的推移，结果很难预料。

（三）“文化遗产”的非保护意识

在生态博物馆组织的相关活动中，本应长角苗人自己考虑和安排落实的遗产保护事宜，往往显得不主动。或许是因为长角苗人大多老实、憨厚，不善于表达和坚持自己的想法；更重要的是他们要考虑尽快“脱贫”，“保护长角苗传统文化”是外人帮他们考虑的事情，他们认为自己民族的文化太落后，需要像城里人那样去生活。

1．“高价”卖掉的生活用品

在调查访问中我们了解到，1998年生态博物馆建立前后，来了不少外国人。这些外国人看到中国现在还有这么完整地保存着最原始的文化样式，兴奋不已，面对长角苗人自己手工缝制的服饰等日用工艺品更是爱不释手。这时，长角苗人也兴奋不已，对他们来说，过去留下的旧衣服，早就一文不值，能以二三百元人民币的“高价”卖出去简直太值了。结果是买卖的双方都满意：买方买到了工艺复杂并包括全部蜡染技艺的手工服装与服饰，卖方将压箱底的旧衣服换来了改善生活的急用钱。要知道，这是一支没有富人和穷人之分的苗族族群。当他们有机会能迅速地改变贫穷的生活时，一切方式都可以试试。

其实，作为生态博物馆的建立还有一个“六枝原则”的保护共识。“在六枝原则中，生态博物馆内的居民不准随意地出售文物给游客，但事实上很难做到。在这里，所谓的文物就是指一些旧的传统的服饰及生活用具。我们曾到村民王大秀家，看她压在箱底舍不得卖的几件宝物：一件是她年轻时的头饰，那是一大把盘在头上的头发，据说这头发是一代代传下来的，里面有她妈妈的、外婆的、外婆的母亲的，等等。这样的装饰在长角苗的12个寨子里已经消失，只有陇戛寨在有游客来时还会戴，但已不是真正的头发了，而是用黑毛线代替的头发，还有一套她结婚时穿的衣裙，非常古朴漂亮。她说，以前箱子里还有不少的‘宝物’，但来了游客都陆续地卖光了。”“陇戛寨人已把自己的旧服饰和旧的器具卖得差不多了。”[①]

由于向游客出售手工制作的工艺品给苗族妇女带来了经济利益，所以外来游客的信息对于陇戛的妇女来说就意味着“财源”。2006年8月，当我们正在陇戛的寨子中采访时，突然，妇女们一个接一个地往寨子下边的博物馆跑，

① 方李莉：《非物质文化遗产保护的深层社会背景——贵州梭戛生态博物馆的研究与思考》，《民族艺术》2007年第4期，第13页。

脸上挂着些许兴奋与期望，其中还有五六岁的女孩跟着，步履几乎与她的母亲一样稳健，她们也像母亲一样高兴，有的手中还拿着一两件手帕之类的小绣品。这些苗妇每人都清一色的苗服便装打扮，清一色地背着一个城里随处可见的塑料编织袋，袋中也清一色地装着各种自己制作的苗绣和蜡染。

没过多久，她们又一个个或三三两两地慢步走回来，脸上大多没了兴奋，反而带着些许遗憾。显然，此次商业出击没有多少成功者。但是，她们的行动在说明，苗族妇女们不想放弃任何一次商品交易的机会。商业情报与商业意识，应当是现代社会中最普通的市场概念。从这次及时出击可能出现的商机，给我们留下了深刻的印象。实际上，只要有客人或旅游者到陇戛来，寨子里的妇女都能及时地来到外来者的身边，出售她们自己的制品。在后来的交往中我们了解到，新的蜡染她们一般要卖得比旧的贵。一块旧的三色蜡染，她们卖了新的单色蜡染的一半还要少的价钱。

其实，这并不仅仅是中国的特色，相同或相似的例子在其他国家也差不多：“当外国旅游者或者文物贩子会拿出一定数量的钱购买这些居民的祖传物品，这将使得村寨居民很难抵御这些诱惑。对此现象我们已经有了很多教训。例如：在土耳其、危地马拉、秘鲁和印度的乡村及考古区域，在我们参观的生态博物馆中，我们看到许多居民的物品被人们作为了收藏品。”这位法国的生态博物馆专家希望能够采取有效的措施来防止这一切的发生。[①]

相反的例子，好像只发生在学者和专家身上。当挪威专家杰斯特龙第一次惊叹“你们的纺车就是宝贝”时，所有的人都十分惊讶！因为在这里纺车家家户户都有，织起布来也很费劲，粗麻布穿在身上也不如城里买的细布舒服。杰斯特龙告诉苗族人，这样的纺车在欧洲早已看不到了。用这样的纺车来为家人织粗麻布做衣服，原来是家中的主妇日常的主要工作之一。据统

① 雨果·黛瓦兰：《中国生态博物馆论坛笔记》，《2005贵州梭戛生态博物馆国际论坛论文集》，第246页。

计，一个中年妇女一年中所要承担的服饰共有：自己4套，未成年女儿4套，未成年儿子1套，丈夫至少1套，婆婆2套。共计12套。这就占去了妇女们生活中的绝大部分时间。所以她们说“我们这个做得太磨人了，每天都要做啊做啊，全家才有得穿，现在汉装出去买上就能穿，多好啊”。[1]这其中表现的文化传统与生活实际需要之间的矛盾是没法解决的。

在生态博物馆的长角苗社区中如何将“宝贝”与“文化遗产”的保护意识结合起来，还真不是一件容易的事。就纺车而言，长角苗妇女现在主要用来为客人作表演。除非一定要做传统服装时，也才按需要织点粗布。

2.“跳花节”上的歌声

“跳花坡”是长角苗的传统习俗。在每年的正月初四至正月十五，十四五岁的小伙子到各寨“走寨”，去寻找自己的心上人。生态博物馆建立后，为了方便接待外来客人，将正月初十定为“跳花节”，并由12个寨子各自组织节目进行表演。这是在博物馆所在地陇戛寨每年都要举行的新的传统节日。

过去，跳花坡一般在山坡上相对平整的地方举行“栽花树”等活动。“栽花树”即砍一棵杉树“栽”在主要活动场地，并在树梢处系一条红布条。栽好树就标志着跳花坡开始。等活动结束将“花树”砍倒时，众人要去抢红布条，抢到者即为幸运者。因为它有消灾的作用，如没有生育的妇女因抢到它还能生孩子。

2006年正月初十（2月27日），跳花节的“栽花树”和主要表演活动，陇戛寨的村长原准备在寨子里的“接待坪”进行。这个接待坪是生态博物馆为接待客人修建的一块约160平方米左右的平地，可以用来表演音乐和舞蹈。因为在村长看来，在寨子里有许多方便之处，如安放扩音设备等。但是，为了更生动地表现山寨的风俗，后来在外来专家的建议下，由乡政府领导强制性地

① 安丽哲博士学位论文：《从“遗产”中解读长角苗服饰文化》，第150、157页，2007年。

决定改到后山山坳中。第二年，2007年初十的表演活动，村长还是准备在接待坪举行，又是由乡政府领导强制性地改到了山坳，由于不按乡领导的意见办，村长为此还丢了“乌纱帽”。

初九（2月26日）的上午，接待坪开始准备第二天跳花节的扩音等设备，高音喇叭里先是不断地传出“啸叫声”，好几分钟后终于停止了，转而传出的是《跑马溜溜的山上》和电影《刘三姐》等的歌声。之后，一天都在不停地唱“请把我的歌带回你的家，请把我的微笑留下……”，一直到唱到晚上12点还没停止。这在春节的苗寨里，增添了不少节日的热闹。

这些歌曲，虽然在都市人看来已有某种“历史”的感觉，但在长角苗人看来，或许还富有时代气息的新鲜感，因此“百听不厌”。这些歌曲，与长角苗的山歌、情歌相比，也在一定程度上体现出“强势文化”的特点。在后来的节目中，各寨组织的节目大多是“自编”的新节目，所配音乐也是外来的“大路货”。节目中人们看不到传统习俗中“对歌”的精彩场面，听不到悦耳动人的“山歌”，更不会有人用“酒令歌”来给你“讲故事”。为了“表演”给外来的客人和旅游者看，传统的山歌仅仅是点缀，舞蹈中的芦笙也只是道具而已。

在长角苗人的身上，很难看到能体现“六枝原则”的事例。“规定”中“村民是他们的文化的拥有者，他们有权解释和确认他们的文化”和“当旅游和文化保护发生冲突时，应优先保护文化”这样的精神，让人看到的大多与之相反。跳花节的表演活动在乡政府的当面干预下移到了后山的山坳这个事件反映出来的是，长角苗的组织者并不认为在山坳与在接待坪进行“表演”有什么区别。或许，本来长角苗在“跳花坡”时并没有固定的“节日”规定，也没有具体的地点安排，更没有12个寨子都有“节目”需要表演。现在的“跳花节”是人为的设计与安排，在哪儿进行都没有什么本质差别；或许，在理解“六枝原则”上“村民”与学者们可能还有很大的距离。但村民能“解释和确认”的“文化”又是什么呢？这在建馆10年后还要讨论，最大的可能就是村民们自己都不清楚要保护什么。在外人看来重要的东西正是村

民们想丢掉的“落后”东西，而城里人的“新鲜”东西才是他们需要的。

3.曲高和寡的酒令歌

长角苗人“酒令歌”，是用叙述的方式讲故事或讲道理，因此带着“吟唱”的性质。而一般的情歌、山歌等多在“对歌”时演唱，则有“引吭高歌”的特色。酒令歌有两种演唱场合，一种是在婚礼上，一种在打嘎中。有的歌是两种场合都可以唱，有的只能在特定的场合唱。唱酒令歌也与唱其他歌不同，山歌、情歌在长角苗的传统里是个个都学、人人会唱的，酒令歌则只有少数人学，只有少数人唱。酒令歌中包含了大量的长角苗族的历史、文化信息，酒令歌也以口传心授的方式传承着长角苗的历史与文化。会唱酒令歌的人也就是该族的“知识分子”，是令族人敬重的原因之一。

高兴寨的熊进全（男，1944年生）就是现在还会唱20多首酒令歌的一位老人。2006年正月十二（2月9日），我们采访了他，并听他唱了几首有代表性的酒令歌——《洪水滔天》《秦朝后汉》《抗婚男女故事歌》《老人归逝》等。

熊进全从父熊汉清（1923-1981）学酒令歌。他说：“我们的酒令歌是老的一辈传达给小的一辈听，遍地都是有晓得的。我父亲的老父亲唱给他听，他学会了；我父亲又唱给我听，我也学会了。我们就是这样一辈传到一辈学会的。我自己小的、大的加起来会唱的有二十几首酒令歌。过去老的歌可以唱一天。刚才唱的《秦朝后汉》、《河水朝天》这两首算大的。还有《梁山伯与祝英台》也是大的。”“外家人谁想学都可以学，不限制。一句一句地背，就学下来了。”“现在的娃娃上学了都不学了。”的确，上学的娃娃不但不学酒令歌，就连曾经人人会唱的山歌、情歌也不想学了。

在调查中我们了解到，长角苗现在能唱的酒令歌应该还有30多首，会唱的人大多已有五六十岁。过去，在“红喜”——婚礼上的“对歌”，有一项就是比谁唱的酒令歌多。唱得多的可取胜，唱得少的要罚酒。所以在红喜中男方家常常要请会唱歌，特别是会唱酒令歌的人来主事，并且要应付客人们对歌的挑战。按长角苗的传统习俗，无论办什么事，主家与客家都要各请主事的“代表”，有什么事一般不是本人说，而是由“代表”说。双方的对话都在

这两个代表之间进行。所以，当代表要能说会道，也要会唱酒令歌，而且会的越多越好。如果不会唱，也不敢答应当代表。仅仅有办事的能力而没有唱歌的能力是不够的，能唱歌是长角苗人看重的“综合素质”之一，也是被族人尊重的条件之一。

在这么一种文化传统中，能唱、善唱酒令歌，也成为长角苗族中组织者、管理者的必备条件。从某种意义上说，这是长角苗传统习俗中的“文化需求”。而现在，在新型婚姻的模式下，办红喜的人家较过去少，唱歌能力的需求也随之下降。想唱和会唱酒令歌的人也越来越少，酒令歌也成了曲高和寡的稀奇物了。

三 怎样才能避免“文化空壳化”的形成

以上我们只是选择了几个简单的事例，来说明长角苗人在他们的生活社区建立了生态博物馆后发生的事情，也只是想说明“文化空壳化”现象可能正在被保护的长角苗社区内慢慢形成。对于这一支有特定文化传统的特殊少数民族，其文化遗产的保护并不是一件简单的事情。

广义地说，表演队中演唱、演奏也是一种音乐遗产的“传承”方式，但与生活中的音乐相比，它有如古董与文物的关系。“推磨”与“传统服饰的制作”更有古董的性质。古董与文物的差别在于：前者具有古代文化的价值，也具有某种程度的稀缺性质，因而具有经济价值；后者比之前者，不但具有文化价值，也有稀缺性质，更具有特定的文化含义，如与墓葬主人的关系，在墓中的位置，在地层中的意义和在历史中的作用等。因而，博物馆中的文物虽然被以固态形式保存而失去了“生命力”，但它所代表的文化信息也随之固定不会丢失，可以被后人不断地研究，其文化内涵也可能不断地被挖掘，其文化价值也随之不断地提高。在这个意义上看，文物的文化内涵可以随着人们对其相关的历史文化的理解的提高不断深化，古董的经济价值也在其稀缺性的不断增强而不断升值。如果说，表演中的传承相当于保存古董的方式

进行遗产保护的话，当生活中的音乐消失殆尽时，这种表演是有重要意义的。如有适合的土壤，还可能生发出新的品种，将遗产中的文化内涵，转化到新的音乐作品中，或被搬上另外的舞台，延续着新的生命。

动态的音乐遗产保护，更希望被保护对象有如文物一样，除了自身的古董价值外，还带着大量有生命力的信息，为后世与后人留下比古董更珍贵的遗产样式。否则，“生态博物馆”式的保护，也就失去了意义。但是，古董式的固态保护虽有不足，但已将文物本身固定在原有的文化含义中。尽快地收集还存活在生活中的各种音乐、音响资料，录制生活场景中的传统习俗，记录传统习俗中的口碑资料，都是与“活态保护”互相补充的有效手段。

文化空壳化在一定程度上虽然难以避免，因为文化的生态已经在变化，其生存环境已经与原来不同。如果空壳化现象不严重，被保护的遗产还能相当于文物的“复制品”。如果复制精良，其复制的工艺与手段可能还有很高的文化价值。复制品虽然代替不了古董，对将来来说也不失为另一种“古董”。但是，如果文化空壳化过于严重，“文化遗产”中的文化内涵遗失过多，被保护对象则有如古董中的赝品，除了可以欺世盗名外，没有任何文化价值乃至商业价值。如果花大力气和大价钱去保护一个将要成为空壳的文化赝品，还不如由他自然生存。因为自然生存的“存活”时间，往往要长于因“保护”而产生加速变异的时间。

生态博物馆的理念与实践，虽已提出并实施了几十年，但各国的不同国情与实施中出现的问题都还被认为是在不断地探索中的一种文化遗产保护模式。与欧洲出现的文化回归相比，我国大多数被保护对象是在走出贫困过程中进行的。只有将政府的有效组织，专家的积极参与，村民的自觉行动这三种力量集中到一起，才能为避免“文化空壳化”进行卓有成效的工作。因为“非物质文化遗产保护”不仅仅是一个“生态博物馆”式的设想，也不仅仅是一个“保护名录”的获得就能完成的。“正因为文化传统本身具有活态性，处在新与旧的为断交替变化的状态之中，因此才需要足够的时间得以沉积淀

为有意味的文化形式。”[①]如何在传统的发展与变异中有效地保护文化遗产，避免“文化空壳”的形成，正确处理保护与脱贫的矛盾，“先进”与“落后”的矛盾，继承与发展的矛盾，现代教育与传统习俗的矛盾，等等，都不失为“有待完成的大量工作”，而细致的手段与有效的方法都还有待我们去探寻，去摸索。不然，当文化遗产的保护对象变成文化空壳时，“保护”已失去原有的意义。因此，遗产的保护不能静止在美好的愿望上，也不能停留在响亮的口号中。

（原载《音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会论文集》，文化艺术出版社2009年版；《薪传代继——中国艺术研究院音乐研究所学术文集》，文化艺术出版社2014年版。）

① 吴昶：《梭戛长角苗民居建筑文化及其变迁》，第111—112页。

“修旧如旧”在文化遗产保护中的意义

——“文化遗产保护”思考之二

“修旧如旧”是文物保护、文物修复和考古研究中对文物进行修复的一个基本理念和基本做法，它指的是对文物的修复或复原研究不以“新”为目的，去“提高”文物的“价值”，而是充分利用修复的手段保护文物原有的面貌，从而保持其原有的文化信息和文化涵义。在文物保护、考古理念中，修旧如旧是一个被公认且被一贯采用的方针。将修旧如旧借用到文化遗产保护中来，有助于我们对文化遗产的历史文化价值的认识，也有助于在保护的基础上更好地发展文化遗产中的文化内涵。

在文化遗产保护中，历来存在两种不同的理念和观点：一是要原样保护，不原样保护就失去了保护对象的文化价值；二是要保护就要发展，不发展就无法适应新的环境，保护要坚持“动态保护”的做法。可以说，两种理念都有各自的合理性和各自的积极意义，两种观点也都有各自在针对不同保护对象时所要采取的工作方针。其实，两种理念和观点并不是对立的，而是相互补充的。

本文提出借用文物保护“修旧如旧”的理念，针对的是无论哪种保护对象，无论哪种发展做法，只要属于需要保护的非物质文化遗产，都应当注意保留“如旧”的传统形式和内容：有的保护对象并不需要发展，而应以旧的形式为主；有的需要发展，但要有旧的形式为基础；还有的要在活态形式中保护，旧的形式也不能完全丢弃。如果这些“旧”的传统形式不值得保留，

那么文化遗产的价值即不复存在。因为传统形式代表了某一时代的精神和文化，优秀的传统形式是一个时代的典范，优秀的传统形式也是新的形式发展的前提和发展的基础。

一 修旧如旧要认识文化遗产的内在价值

弃旧换新的观念，是中国传统文化中固有的成分。从积极的方面看，这是文化发展的原动力之一。但从文化价值而言，旧的可能是优秀遗产，新的还要等待时间的检验。在新与旧的关系上，认识传统文化中的内在价值，从而认识旧的传统形式中蕴含的光彩，反而是要坚持“保旧”才能“出新”的理念。比如，中国的昆曲是旧的，它曾在14世纪就到达了一个顶峰时期，在清代后期让位于梆子腔，退到了非主流的地位。比如，中国的古琴也是旧的，但它从先秦一直传承到了今天。在唐代，白居易就感叹过琴乐被人们冷落，用一首《废琴》来表达了他对自己所喜欢的琴乐无人爱听的无奈。在白居易看来，琴曲有“太古声”，但是因为“古声淡无味，不称今人情”，即使“不辞为君弹，纵弹人不听”，原因是有外来的“羌笛”和流行的“秦筝”音乐让人们喜欢。不过，从今天的艺术观和文化价值观来看，昆曲虽然让位于以梆子腔为代表的戏曲，琴乐虽然让位于羌笛和秦筝，但二者所代表的内在文化价值，并不因此而减弱，反而在时代变迁和环境改变的现代社会中凸显了各自的风采，被现代中国人申请列入了世界文化遗产代表名录。

二 修旧如旧要保留文化遗产的优良形式

就昆曲和古琴艺术而言，保留各自的形式，在某种程度上还比较容易。因为将它们改得太多，离原有的形式太远，就不成其为昆曲和琴乐了。半个世纪以来，昆曲被改过，改得好的是将内容精减了，时间缩短了，使之符合了现代人的欣赏习惯。在琴乐中，也有人创作过新的乐曲，但至今没有多少

特别成功的作品。就昆曲和古琴而言，与其去“创新”，不如去“挖掘”。整理好昆曲的传统剧目，并在基础上多做宣传和普及工作，比任何其他工作都要有意义。因为昆曲毕竟被社会冷落的时间太长，并且与现代观众还有比较大的距离。古琴更不用说，在传世的3000多首琴谱中，整理并经过打谱的曲目只有百首左右，将没有打谱的琴曲整理出来是琴家最重要的事情。与其去关注新曲子的创作，不如更多地关注或促进打谱等整理传统曲目的工作进行。

三 修旧如旧是文化比较与交流的前提

文化遗产的动态保护，除了“在发展中保护”外，它还有文化交流的作用与意义。被列入文化遗产的保护对象，一般都具有历史久远，内涵丰厚和艺术精美等特点。因此，从文化的交流与比较上看，保护对象常常比其他品种更可充当交流与比较的样本。试想，如果样本不是原来的面貌，样本已“发展”成了新的模样，反而犯了文物修复“修旧变新”大忌。

比如，中国延边珲春密江的洞箫及其代表的朝鲜族艺术，在朝鲜族的民俗活动中有其他艺术代替不了的文化功能和精神涵义。有意义的是，密江的洞箫从中国境外传入有证可查的就有70余年的历史，并有三代的传承人和传承关系。往前溯，洞箫与朝鲜、韩国的朝鲜族有着密切的文化关系。据文献记载，洞箫传自中国的唐代，与中国文化有着直接的渊源关系。作为“海上丝绸之路”的珲春，洞箫既是中国境内与境外朝鲜族文化联系的纽带，又是汉族与朝鲜族文化交流的证据。

成书于15世纪的《乐学轨范》转载了《周礼》、陈旸《乐书》,《文献通考》等中国古代文献中记载的乐器，有特钟、特磬、编钟、编磬、建鼓、朔鼓、应鼓、路鼓、雷鼓、灵鼓、晋鼓、鼗、柷、敔、管、籥、和、笙、竽、笛、箫、缶、埙、篪、瑟、琴、方响、洞箫、笛、筚篥、琵琶、牙筝、大筝、杖鼓、教坊鼓、拍等等三十几种之多。

洞箫和长鼓、圆鼓等乐器，从中国境外传入延边地区后，现在仍然是当

地朝鲜族民俗活动中的主要乐器。再比如，将中国境外与境内朝鲜族的音乐与乐器作比较，是十分有意义的研究工作。只是进行比较的样本，首先是传统的曲目和按传统方式制作的乐器。修旧如旧地对待传统，就是要按传统音乐的原样进行比较才有文化的意义。所以我们说，保证传统音乐的原样，才是作音乐文化比较与交流的前提。

四 修旧如旧为发展和创新保留优质的母本

文化要发展，文化也要创新。同样，文化遗产的保护对象在保护中也应有发展，也应有创新，否则这些保护对象就不能适应新的时代和新环境。但文化的发展、创新与旧有的传统并不是对立的两面。从创新的本质上说，只有立足于传统，创新才能有根基。离开传统的创新实际上并不存在。因此，离开文化传统的所谓创新，只不过是无源之水、无本之木的技术游戏。为了健康的创新，优质母本与优质父本的有机结合，才是创新的理论前提。

有的保护对象，其传承人自身都面临困境，及时采取有效措施，将濒临失传的艺术加以保护；有的保护对象，可能其生存的环境已经改变，那么首先应考虑的是用现代数字技术等有效手段对原始资料进行录音、录像；还有的保护对象，自己认为传统的就是落后的，也急于发展，急于创新。但是，无论如何，保护对象一旦失去了传承的母本，将是不可挽回的根本损失，将来再谈发展、创新，也只能是空谈。

当《二泉映月》已在音乐的专业圈内和社会两方面的广泛认同，并作为音乐会上的保留曲目，二胡教学中的重点内容以及研究中不断的论题，得到了不同的时期，不同的演奏家，不同的研究者们，在不同的观念、不同的审美评价和不同的阐释中，充分地挖掘了这首经典二胡曲子的文化内涵和风格特性。可以说，60多年来已有无数的演奏版本和不同的创编作品，60多年来在音乐的审美和音乐风格的喜好上也发生了巨大的变化，在音乐的处理和风格特性的演绎上，离原作有近有远，最严格地按阿炳原作的处理几乎成了不

可能的事——时代变了，人们的心境变了，音乐的审美观念变了，连阿炳那时所用的乐器也变了。

但是，无论如何变，对原作精神的追求不能变，在尊重原作的基础上再行创新不能变。所以，后人的演奏，有的以保持原作风格为目的，尽量保持“原貌”；有的以自己的理解来丰富它的原有意境，拓展原作的内涵；有的离开原作一定距离，赋予它新的意境和新的内涵。

从创编上看，有的在乐队编配上增加了和声与乐队的织体，但尽量使之与原作风格相一致；有的改编离开了原曲的基本情绪，改编成另一种风格与意境；还有的以原作为基础，以“借题发挥”和“创新”为目标，改编成与原作大不相同的“新作”。这种种做法，都是艺术作品在历史的传承、流变和发展过程中不可缺少的方法，也在不同的角度和不同艺术水准上大大丰富和提升了《二泉映月》的文化内涵，符合艺术作品传承与发展的基本规律。

无论如何，当任何一个演奏家、作曲家要进行原作风格、技巧和音乐内涵的分析、判断和理解时，一定会希望从原作中给自己的演奏与创编有可靠的“母本”进行参照，从而体验阿炳当年的心境，演奏中的艺术感觉，二胡演奏的技术处理等等信息，从对原作的理解和体悟中获得艺术灵感，做出演奏的处理方案或创编的音乐定位。虽然后人的演奏和创编有精品，也有“鹦鹉学舌”“东施效颦”之作，那只是演奏或创编者的水平不同而已。有精品则不要原作，有平庸之作则丢掉原作，都不是放弃对原作精神理解和追求的理由。

因此，修旧发旧的理念，在以《二泉映月》为代表的传统音乐的传承、保护与发展上，也有着十分重要的意义。

近百年来，中国的“新文化运动”对待传统文化以去旧立新为主流思想，对建立新的文化是积极有效的。但是，认为只要是传统的就是陈旧的、落后的，甚至是腐朽的文化的理念，显得偏颇和错误，必须划清界限。在对待文化遗产的保护态度，也是应当注意并予以避免的。因此，用“修旧如

旧”的理念与方法对待文化遗产保护对象的原样保护问题，其积极意义正在于此。

（本文为2009年5月在韩国首尔召开的“保护非物质音乐文化遗产研讨会”发言稿。）

发挥庙会综合作用　保护音乐文化遗产

——“文化遗产保护”思考之三

庙会是我国古老的民俗形式，也曾经是传统文化集大成的综合活动。在庙会中，无论是祭祀、贸易、娱乐和艺术，都是其所在地集中而全面的反映。同时，作为传统音乐最集中展示的大型活动，庙会也给传统音乐提供了最大的舞台，使庙会的参与者都能比平时任何时候都难得享受到的“文化大餐”。但是，庙会一方面是“传统的民俗”，另一方面是参与者为“传统的受众”，才使庙会在历史上曾有过独特的辉煌。当庙会被当作“封建”“落后”的代名词经过几十年的冷落后，近些年来又戴上“文化遗产”的桂冠重新回到人们的生活中来。如“2009年11月25日（十月初九）至29日（十月十三），宁波市鄞州区鄞江镇举办了盛大的鄞江‘十月十’庙会暨它山文化节。此次庙会与文化节以‘逛千年庙会、览风俗人情、挖它山文化、促经济发展’为主题，集祭祀、娱乐、商贸于一体，距民国最后一次稻花会时隔64年。”[①]为使庙会这一古老的民俗发挥出新的作用，也为保护老传统，创建新文化服务。

一 社会的转型与音乐形式的转变

我国自2001年昆曲艺术被联合国列入世界“非物质文化遗产代表作名

① 李广志：《从世俗走向神圣的它山庙会》，《寻根》2010年第4期，第66页。

录”后，至今已有古琴艺术、新疆维吾尔族十二木卡姆、蒙古族长调等几十项入选。“非物质文化遗产保护”问题，不断引起各级政府的重视，一时成为人们关注的话题。近年来，各地又以庙会为基础，也以庙会的存在形态为保护对象并开展各种类型的活动，也是“非遗保护”全面深入进行的标志之一。但是，我们应当清醒地认识到，“非遗”的保护和传承并不是一件简单的事情，一些遗产的品种的保护可能无异于“濒危物种”。原因是我们今天所处的时代正处于历史的转型中。

有学者指出：“传统中的很多庙会，其起源和兴办也与节令、农事活动有关。比如古代社会中因祈雨而举办的祭祀活动，而因祭祀后稷的庙会也与传统的谷雨节气有关……我们今天谈论庙会文化的农耕文明因素，并不是说要完全因袭传统模式，而是希求在对传统庙会文化的探索过程中，能够为今天的庙会文化更好更具时代性地体现农耕文明的文化特质提供一些借鉴，比方说，一些在农耕时代产生、发展以至及其兴盛，而在今天濒临灭绝和失传的一些非物质文化遗产形态的文化技艺和文化产品，如何凭借庙会这样一个平台得以保存和传播，进一步达到发扬光大的目的。[①]“无论节令还是庙会，音乐艺术与烧香拜佛等共同构成娱神的重要程序，随着时间的发展，后者（烧香）的功能逐渐淡化，早期祭祀中的神秘音乐在后世逐渐演化扩充成各种说唱杂耍活动。因此，节会上的说唱带有某种仪式成分，在或快或慢的吟唱中、在诙谐生动的谈笑间愉悦神人。”“娱神是其宗教性功能，娱人才是真正的世俗性功能……宗教搭台，文化唱戏。各种文化汇演才是民众观赏的核心。”“庙会给人们提供了群体狂欢的场所，百戏杂耍则成为人们释放心灵、愉悦性情的节日盛宴。”[②]将庙会作为“一个平台”来保护“在今天濒临灭绝和失传的

① 王作良：《简论庙会与中国农耕文明的关系》，《青海师范大学学报(哲学社会科学版)》2010年第4期，第61页。

② 崔蕴华：《从娱神到娱人——北京节令庙会与说唱艺术关系研究》，《中国政法大学学报》2009年第4期，第127页。

一些非物质文化遗产形态的文化技艺和文化产品”，正是我们重视庙会对保护文化遗产的原因之一。

百年前，以欧洲为代表的发达国家与我们今天的社会发展情况大致相似，即农村向城市化过渡，农业向工业转型。当年，人类学学者为了在这个社会的急剧转型中保留欧洲的传统，将乡村调查的情景留在了他们的著作中。当欧洲的城市化进程基本完成后，学者们的眼光和足迹开始迈向欧洲以外的“异文化”地区，记录“文化价值”与欧洲相对重要的非欧文化。涉足民间音乐的匈牙利作曲家巴托克、柯达伊正是从乡村的歌手那里采集了原始民歌，前者结合当时的欧洲“现代作曲技术”，创作了匈牙利“新音乐”，树立了独特的风格，也使匈牙利的音乐取得了新的历史地位；后者编配创作了更有匈牙利风格的合唱作品，并在教育的理念与方法上创立了柯达伊音乐教学法，以使音乐成为国民音乐教育的有机组成部分，至今仍然在世界范围内应用。与欧洲这些发达国家的传统现在已经丢得差不多的情形相比，我国今天的非物质文化遗产还保留着一定的原生性和完整性。这是因为我国现仍在从农业社会向工业社会转型，从农业文明向工业社会和后工业社会转型的过程中，社会的结构和生活方式正在从乡村向城镇化、都市化转化。虽然这个转型期有一定的时间跨度，但转型过程的每一个瞬间，都可能发生非物质文化遗产的丢失。原因是：“非遗”赖以生存的空间与环境，在社会转型的过程中随时都在发生巨变，而巨变中的遗产可能“瞬间消失”。今天如此，历史也是如此。在我国历史上，导致音乐形式的转变就发生过社会转型的三次大变革。

先秦时，随着“青铜”的冶炼到青铜器的应用，生产力的提高使原始社会进入了以奴隶主统治集团的“青铜时代”。代表综合艺术的“原始乐舞”，发展成为被称为“先秦乐舞”的第一个音乐文化高峰。

战国初期，随着“铁器”的广泛应用，也促进了地主庄园经济的兴起，导致了青铜时代的结束。曾经辉煌的诗、歌、舞、器乐的综合“钟磬之乐”，逐渐退出历史主要舞台。编钟，这一青铜时代的主要乐器，除了后世宫廷“雅乐”的仪式中还用少量作象征外，从汉代开始，乐舞已基本让位于以农

业经济为特色的，以地主庄园为中心的“歌舞伎乐”。歌舞伎乐发展到唐代，又以“大曲”的形式为高峰，完成了近千年的发展。

随着宋代城镇手工业的发展，资本主义的萌芽，广大农民和手工业者开始摆脱地主、庄园主的人身依附关系和官府对手工业的垄断，农业与手工业大大发展，商品流通带来了城市的繁荣，促进了以城镇为中心的市井文化，汇集了民间各路的专业艺人；以水路为主的交通枢纽，催化了以“跑码头”为特点，“以歌舞形式演故事”（王国维语）的民间“戏曲”这一音乐主流形式的产生和发展，音乐的主要形式也从唐代开始的由宫廷走向了民间，得到了更广泛的发展空间。曾经流传汉唐间的相和歌、清商乐，曾经囊括隋唐及西域音乐的宫廷九部伎、十部伎等丝竹、笙管与歌舞相伴的歌舞伎乐，让位于宋代的唱赚、鼓子词和诸宫调，及散乐、南北曲和南戏等有市井文化特点的音乐。经过浙江的海盐腔、余姚腔，江西的弋阳腔，江苏的昆山腔等地方面戏曲的综合发展，再经过明代的昆曲，清代的“梆子腔”，最终产生了以京剧为代表的“近世戏曲”。[①]

如果说，先秦乐舞、歌舞伎乐和近世戏曲这些属于历史上的音乐文化遗产，在奴隶制社会、封建社会的转型中是一种“失传”或是一种“变异”的话，那么，近百年来我国从古代农业社会向现代工业社会，或后工业社会过渡的大转型中，相同或相似的音乐文化遗产失传与变异则是历史的必然。在这个巨大的历史转型期中，因传统音乐的生态环境变化和传承关系的变化，已经发生的或正在发生的失传情况实在让人“触目惊心”。

长江的航运从木船改为机帆船、轮船后，主航道和支流航道的纤夫早已成为过去，伴随着纤夫劳动存在的“川江号子”，那高亢、嘹亮、直入云霄的歌喉，也随之消逝在茫茫的江水中。

在联产承包责任制实行后，大面积耕作而进行的劳动力集中的劳作方式

① 黄翔鹏：《论中国传统音乐的保存和发展》，《中国音乐学》1987年第3期。

不复存在，楚地千百年流传的“薅草锣鼓”，和薅草锣鼓中盘古开天、商汤周武的生动故事，伦长理短的道德说教，男婚女嫁的风俗歌谣等等口头音乐与文学的传统，也随着民间艺人失去表演的田间“舞台”后，也失去了传承的必要条件。薅草锣鼓的鼓声与歌声，再也不在人间露面，又回到了“神农”的身边。

随着农民工进城打工的潮流一年盛似一年，青壮年的基本生活从农村转到了城镇，乡村的生活的主体以老人孩子为主，曾经在稳定的村寨文化中历代流传的，在交通欠发达的汉族或少数民族地区仍保存的迎客歌、拦门歌、劝酒歌、酒令歌和送客歌等等与一整套民间风俗紧密相关的传统音乐形式，也因失去了传承人和必要的生存环境而濒临失传。

随着现代教育的逐步深化，边远山区和经济欠发达地区的学龄儿童在接受教育的同时，也正在失去学习传统文化的可能。儿时唱的儿歌，青年时唱的情歌，出嫁时唱的哭嫁歌，送老人“成神”时唱的丧葬歌，带着袅袅余音，也将要成山间遗响留给了上辈人，继而再由上辈人带回到他们祖先的身旁。[①]

从历史上看，音乐文化遗产在历史转型中有失传，有变异，也有传承环境与生存空间的改变。但是，今天所面临的转型力度之大，程度之甚，较之历史有过之而无不及。在我们极力进行“非遗保护”工作的同时，产生的结果可能并不完全是人们所希望的，有时甚至可能在“保护”的意愿中，反而加速了被保护对象的改变，加速了文化遗产的消失。

二 庙会中的传统音乐形式

庙会是一个由“传统的民俗”和“传统的受众”共同构成的文化载体，

① 崔宪：《“文化空壳化”现象能够避免吗？》，《音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会论文集》，文化艺术出版社2009年版，第416-431页。

也是农业文明在我国政治、经济和文化生活中的集中代表。庙会中呈现的全部内容，几乎都是农业文明的产物。可以说，我们现在虽然面临着社会转型的急剧变化，但是，在以农村为主的庙会活动中，农业文明仍然是其主要特征。“庙会文化是中华传统文化中独特的组成部分，充分反映着广大民众的心理诉求和风俗习惯，其中的很多活动，都与中国传统的农耕文明的运作方式相适应。从根本上说，庙会是中国农耕文明发展过程中的产物，从庙会祭祀活动中的诸神、庙会节日时间的选取，早期祭祀的社会功能、庙会中的祭祀对象的文化渊源等等方面，都可以看到明显的农耕文化的影响印记。”[①]这是对庙会的文化所作的清晰的定位。

庙会最早的形成时间尚无定论，但至少在唐代，因佛教兴盛，以寺庙为中心的庙会，也成为传播佛教及佛教音乐，民众接受佛教教义和佛教艺术的主要场所。从历史文献上看，唐代的庙会就已经成为传统音乐展示、民间艺人表演和人民群众观赏音乐的重要场合。庙会也成为传统音乐展示的大舞台，传统音乐技艺比试的大赛场。不仅民间如此，“社会各阶层人物，常到寺院游玩、看戏”[②]，《资治通鉴》卷二百四十八载：“颢弟顗，尝得危疾，上遣使视之，还，问：‘公主何在？’曰：‘在慈恩寺观戏。’上怒，叹曰：‘我怪士大夫家不欲与我家为婚，良有以也！’亟命召公主入宫，立之阶下，不之视。公主惧，涕泣谢罪。上责之曰：‘岂有小郎病，不往省视，乃观戏乎！’”[③]万寿公主不顾夫君生病，而跑到“慈恩寺”看戏，回来后被父亲责备。也说明寺院所演之戏十分有吸引力。

在唐代庙会上，还出现过像文溆和段善本这样为代表的艺术僧人，他们的造诣不但在社会上得到广泛的认同，还得到宫廷乐师的学习和效仿。唐

---

① 王作良：《简论庙会与中国农耕文明的关系》，《青海师范大学学报(哲学社会科学版)》2010年第4期，第58页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1984年版，第210页。

③ 《资治通鉴》卷二百四十八，中华书局校点本，第8036页。

代赵璘《因话录·卷四》记载："有文淑僧者，公为聚众谭说，假托经论所言，无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树。愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇奉，呼为'和尚'。教坊效其声调，以为歌曲。其氓庶易诱，释徒苟知真理，及文义稍精，亦甚嗤鄙之。近日庸僧以名系功德使，不惧台省府县，以士流好窥其所为，视衣冠过于仇雠，而淑僧最甚，前后杖背，流在边地数矣。"段安节在《乐府杂录》中也说："长庆中，俗讲僧文淑，善吟经，其声宛扬，感动里人。"当然，这些记载说文淑的"俗讲""其声宛扬，感动里人"，也说他"公为聚众谭说，假托经论所言，无非淫秽鄙亵之事"。有他艺术上的高超技艺，"教坊效其声调，以为歌曲"；也有他"假托经论所言"，唱些"淫秽鄙亵之事"。

杨荫浏先生曾指出："唐代长安的僧人段善本是一位杰出的琵琶好手，他充当了宫廷第一位琵琶好手康昆仑的老师。这又可以说明，寺院中燕乐技术的修养，有时能达到何等的高度。"段善本是琵琶技艺精湛的和尚，而"康昆仑被称为琵琶第一手。有一次在长安东市和西市的市人举行音乐比赛。两方面都搭了彩楼。东市有了康昆仑，以为必然得胜，请康昆仑上彩楼，弹了一曲新翻的《羽调录要》。在康昆仑弹完之后，西市楼上出现一个'女郎'，抱着琵琶当众先宣布说：'我也弹这个曲调，但是要移调在枫香调中弹。'等到她一出来，声音像雷响一般有力，表达得非常美妙。康昆仑又诧异，又佩服，立刻表示愿意拜这位'女郎'为老师。女郎换了衣服出来。康昆仑一看，原来他不是真正的'女郎'，他是庄严寺里的和尚段善本。"段善本将康昆仑弹的新翻《羽调录要》移在"枫香调"弹奏——"声如雷，其妙入神"，使"昆仑惊愕，乃拜请为师。"（段安节《乐府杂录》），并传为一历史佳话。"移调演奏的手法，在唐代也相当流行……同是《录要》曲，康昆仑用羽调弹，段善本却偏偏不用羽调弹，而移入'枫香调'中弹。"新翻的《羽调录要》，大概是技术上非常难的曲子，康才拿出来与段比试；但是，段善本将其移至《枫香调》中弹奏，不但在技术上不那么难，而且表现力也大大增强，所以才有"声如雷，其妙入神"的效果。也说明段善本的演奏技术强，艺术也高，还会用"移

调”的办法使难化易，除了一般的技术外还会使用一定的技巧，才使“琵琶第一手”的康昆仑折服。“段善本教的学生，不止康昆仑一人，一共有几十人，其中李管儿也是他得意门徒之一。”如元稹《琵琶歌》称：“段师弟子数十人，他家管儿称上足。”[①]

在长安市内举行的音乐活动，也慢慢转向了寺庙，转向了更大的舞台空间。“唐代开始，有另外一些演出却悄悄转移了阵地，并把表演搬进了寺庙。寺庙演出的出现，和当时社会经历的历史变革有着很大的原因。唐朝从盛世转向衰落的转折点在‘安史之乱’，导致了许多教坊中的宫廷艺人，以及关中一代为贵族服务的艺人流落民间，流散四方，他们不再只依靠为皇家贵族达官显贵演出而谋生，而是转为更商业和更多的普通市民服务，于是，原来为贵族看戏而设的大型露天剧场或如开元年间勤政楼楼下大道所设的戏场渐渐不再是演戏最好的地方，因为这些地方都不能吸引更多的观众了。”[②]可以说，寺庙或庙会所形成的“大舞台”，是社会发展的必然。

宋元以来，庙会上讲唱“宝卷”，也是继唐代的“俗讲”“变文”之后重要的活动。讲唱宝卷的“宣卷”或“宣讲”，都是在庙会和寺庙、庭院中搭棚讲唱，用鼓、镲等乐器击打节奏，再以各地方言自成曲调反复演唱的音乐活动。各种宣卷衰亡后，有的曲调被当地的戏曲、曲艺等其他民间艺术品种吸收。宋代以后戏曲的发展，使庙会中的戏曲表演有了更大的舞台，“影戏”即其中之一：“北宋时候，已经有了影戏。起初是用白纸雕簇成人物形象，后来改用了羊皮雕簇，而加上彩绘的装饰，就更加不容易损坏。它的脚本很多是和讲史书者的话本相同的。它和我国的其他戏剧一样，用善良的面貌代表正面人物，用丑恶的面貌代表反面人物。”[③]至今，影戏仍有一定的群众基础。

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1984年版，第211、242、266页。

② 郑蕾：《勾栏的迷失——剧场的空间演变与建筑文化功能的变迁》，上海戏剧学院研究生学位论文（申请博士学位）第9页，2009年。

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1984年版，第345页。

据甘肃环县74岁的民间艺人韩相龙介绍："以前的兴隆山庙会规模宏大，白天有大戏（一般为秦腔）、杂耍或木偶戏，夜间演道情皮影戏专为祭神。庙会期间，来自陕、甘、宁甚至内蒙古的善男信女、商贾游人，络绎不绝。道观香烟袅袅，鼓乐声声，热闹非凡。""庙会是环县道情皮影戏演出的主要场地，而皮影戏中的神戏又成为了庙会祭祀活动中一个不可或缺的部分。因此，皮影戏演出成为庙会重要的组成部分，民间也流传着'祖师爷不看大戏，只爱道情皮影'的说法。"[①]

有研究表明，宋代的庙会为戏曲的演出提供了巨大的空间。"宋代是我国历史上的一个特殊时期，宋代戏剧的发展极为繁荣，其演剧活动大致可以分为三个不同的社会圈：乡村演剧、都市民间演剧和宫廷的演剧……两宋时期，频繁的庙会活动为戏剧的上演提供了大量的演出机会。宋吴自牧《梦粱录》卷一、卷八、卷十四等都记录了北宋都城汴京城内大量的祠庙名称……南宋周密《武林旧事》载南宋时杭州一带的庙会，亦是如此……在农村，庙会的演剧活动丝毫不亚于城镇坊间。朱熹的弟子陈淳……描写了福建漳州古代城乡庙会活动的盛况：'今月甲庙未偿，后月乙庙又至，又后月丙庙、丁庙复张颐接踵于其后。……四境闻风鼓动，复为优戏对相胜以应之。人各全身新制罗帛金翠，务以悦神。……不唯在城皆然，而诸乡下邑莫非同此一习。'"[②]由于"宋代经济的繁荣、大都市的涌现，为百戏的演出提供了庙会、瓦舍勾栏这样的演出场所，使杂乐百戏由街头进入了专业表演场所。但百戏在宋代的发展自始至终都伴随着禁毁的声音，这个时期的百戏禁毁分成两个方面：一是朝廷的禁令，二是地方官府或儒士劝诫百戏。但禁奏不过是一纸空文，并没有从根本上影响宋代百戏的发展。"[③]说明百戏在宋代所受的欢迎

① 杨静、高萍：《宗教仪式和戏曲的一次文化展演——甘肃环县兴隆山庙会调查报告》，《西北民族研究》2007年第4期，第154、156页。

② 李跃忠：《略论宋代的请戏习俗》，《西北工业大学学报（社科版）》2008年第3期，第10页。

③ 邹代兰、郑莉：《宋代百戏的演出与禁毁》，《电影评介》2009年第9期，第106页。

大大超出了地方官府和儒士的力量范围，庙会和瓦舍勾栏也为百戏的发展提供了土壤。

明清之后，庙会是各种民间传统艺人和传统音乐充分展示的社会大舞台。大凡各地的主要传统音乐，都与庙会有不可分隔的关系：有的平时难得演奏的传统音乐精品曲目在庙会时才有机会演出。如西安鼓乐大型全套乐曲《四调八拍坐乐（双云锣）》全套，就多在秋收之际的乡会或庙会上演奏。这套乐曲的主要特性是用“双云锣”，以坐乐的形式演奏。它有固定的曲体结构，全曲分两大部分，共计十几段曲牌连续演奏，坐鼓、战鼓交错应用，在达到全曲最热烈的气氛中结束全曲。这与庙会的气氛完全吻合。而丰富的曲目，展现了西安的传统音乐曾有的辉煌，其中“刘字调八拍坐乐全套”从四段“鼓扎子”：法鼓令、小加、列槌、同洲鼓开始，然后进入连缀的曲牌：起目《送江》《同洲鼓》（鼓扎子）、头匣《飞龙阁》、清吹《朝天子》、二匣《飞龙阁》、清吹《哪吒令》（又名《锣叉令》）、清吹《五十眼》、三匣《飞龙阁》、正身《引令》、套词《偏官》、套词《秋江送》、套词《四朝元》、套词《大引令》、帽子头（鼓扎子）、《敢动山》、退鼓（鼓扎子）、九环鼓（鼓扎子）。这个由8段鼓扎子，13首曲牌组成的“坐乐全套”，其规模之大，曲目之多，与其他的传统音乐品种完全不同，是艺术水平甚高的传统音乐。除此之外，“坐乐”的其他三套“尺字调八拍坐乐全套”“商字调八拍坐乐全套”和“吴字调八拍坐乐全套”也基本按这么多曲牌和鼓扎子段的连缀来组成“全套”的坐乐曲目。[①]隋唐时宫廷里即有“立部伎”与“坐部伎”，从应用的场合来说，立部伎主要演奏“雅乐”，即典礼、仪式中的音乐，坐部伎主要演奏“燕乐”；从艺

① 《西安鼓乐古曲谱集（四调八拍坐乐全套）》，古谱传人赵庚辰，译著马西平，西安交通大学出版社2009年版。

术水准的高低来说，后者要高于前者。[①]西安鼓乐中的传统曲目，其风格和特征与明清戏曲没有任何相近之处，似与戏曲和曲艺音乐并列保存的一支音乐支脉，保留着更古老的音乐文化信息。这在与庙会相关的传统音乐中，是非常值得关注的研究对象。

有学者明确指出：明清时期，是河南地方剧种发展的黄金时期，如：康乾年间兴起的“锣戏”“怀梆”“怀调”“宛梆”“大平调”“大弦戏”；道咸年间的“北调子”“二夹弦”，“卷戏”“道情”“花鼓戏”“咳子戏”；同光年间的“四股弦”“羊羔戏”“四平调”等。

这一时期，中原地区社会安定、经济繁荣，商行、会馆遍布各地，“赛社”“庙会”发展迅速，戏曲班社如雨后春笋，河南地方剧种呈现一派欣欣向荣争奇斗艳的大好局面。当时，在中原较有影响的剧种有“锣戏”“大平调”“大弦戏”。锣戏的活动范围遍及中原，各地都有锣戏班社的演出，传统剧目达四百余出……锣戏在当时河南民间广泛流行，深受民众喜爱。但由于统治阶级的禁止和无情打击，锣戏的发展受到限制。[②]

在山西的庙会上，唱“对台戏”成了进行民间音乐艺术比赛，相互交流技艺的主要活动之一，庙会也因此成为艺术竞技的天然舞台。在“（芮城）檀道庙内同建两座戏台，庙会时两县各请戏班唱对台戏，由于竞争激烈，两地的值年社往往不惜重金请来高水平的戏班子。近代许多蒲剧名流都曾在此登台献艺。如大名鼎鼎的花脸杨老六（杨登云）、须生董银午、小生筱月来（段连杰）、男名旦角王存才、孙广盛、月里娥（张登云）等。看对台戏，是两地人们十分开

① 《旧唐书·音乐二》载：“自武后称制，毁唐太庙，此礼遂有名而亡实。《安乐》等八舞，声乐皆立奏之乐府谓之‘立部伎’，其余总谓之‘坐部伎’。则天、中宗之代，大增造坐立诸舞，寻以废寝。坐部伎有《燕乐》《长寿乐》《天授乐》《鸟歌万寿乐》《龙池乐》《破阵乐》，凡六部。”《旧唐书》，中华书局校点本，第1060—1061页。

② 冯建志：《河南濒灭剧种的民俗文化属性》，《戏曲艺术（中国戏曲学院学报）》2004年5月号，第111页。

心的事，过足了瘾……近现代以来，永乐宫献演的有蒲剧、秦腔、豫剧、眉户、提线木偶（线腔）、道情等。清末民初演出的蒲剧戏班有名震数省的杨老六云升班，名角有王存才、孙广盛、曹福海、小九娃、满娃、筱月来、董银午等，所演剧目繁多别致。在当代，芮城县黄河蒲剧团曾多次来此献演。”[①]

为了方便唱“对台戏”，我们在山西许多地方都可以看到在庙会等大型群众的活动场合还搭建了一街之隔的、专唱对台戏的舞台，说明在庙会上“对台戏”唱得何等热闹，受群众的欢迎程度何等之高。可以想见，戏曲艺术最热闹的场合不是在城镇里的剧场，而是在民间的庙会；与人声鼎沸融合在一起的地方也不是剧场，而是有广阔空间的庙会舞台，甚至可能是在庙会的场地内刚刚搭建的临时舞台上。

庙会这个特殊的舞台，不但为戏曲和曲艺音乐提供了表演的空间，还培养了无数优秀的民间艺人，如北京琴书名家关学曾就是从庙会中走出来的艺术家。他16岁出师后在各庙会或集市上撂地演出而成名，“根据他唱单琴大鼓用的是北京方言，伴奏乐器以扬琴为主，正式定名为北京琴书。他的演唱声音洪亮，吐字清晰，说中有唱，唱中有说，说唱之间水乳交融，并善于用简练的动作，塑造出生动鲜明的人物形象，亲切感人”，2000年被授予“新中国曲艺50年特别贡献曲艺家”称号。[②]

现在，在各地庙会中，以当地的戏曲与说唱音乐为主要的传统音乐形式，这正是宋元以来音乐的主流品种。而这些主流品种，曾经在庙会中起了传统音乐的主导地位：“如民国时期浚县献艺场多设在铁货街东面，游客众多的广阔地段。曲艺、大鼓、坠子等，凝聚着民间说唱的精华……庙会上演剧赛神，多以狮子开路，百戏相随。所以每逢庙会都会请戏班唱戏，戏曲演员也理所当然地成为艺人的一个重要组成部分。民国时期巩县正月初七车站街

① 薛卫荣：《山西芮城县民间庙会及社会功能探析》，《新西部》2009年第24期，第148页。

② 《中国音乐词典（续编）》，人民音乐出版社1992年版，第61页。

的佛教大会，大会组织者在会前就向附近各县有名戏班子发请帖，邀请有名的唱家到会演唱。”[①]“庙会还为杂耍艺人提供了展示自身的舞台，他们以自己的技术公开表演为荣，不但可以享受娱乐，而且还可以求取社会赏识。开封禹王台庙会上的杂技表演，有声有色，吸引着无数的观众，“走软索的走的是二郎赶太阳，卖马解的卖的是童子拜观音，果然了不得身法巧妙。弄百戏弄得是费长房入壶，说评书的是张天师降妖，端的夸不尽武艺高强。”[②]“纵观这些活动，体现了人们的种种精神需求，绝非简单的文艺表演，是向信仰中的神献忠心，来实现自己的愿望：祈求神灵能够保佑！”[③]可以说，庙会是民俗文化最集中的场地，也是内涵最丰富的文化样式的集散地。

其实，在“庙会中的文化娱乐活动，因地因神而各有特色。演戏是城乡庙会中的必备活动，不论起会的目的是什么，群众最感兴趣的是看戏……庙戏源于祭神活动，发展到近代，庙戏的娱神功能被娱人功能所取而代之……乡村多在特定时间演戏酬神，演戏是酬神的手段，也是酬神的主要内容……演戏是庙会上的一项重要内容，人们之所以乐此不疲，一是为了酬神祈灵，作为崇拜信仰的一部分；二是为了满足百姓放松身心，调剂闲暇生活的需求。随着时间推移，酬神唱戏成为了不可缺少的娱乐内容。”[④]如果说，现在演出舞台主要集中在城市中的剧场中，那么，农业社会的最大“舞台”就集中在各地的庙会中。

相同或相似的情况在山东也一样。山东“莲花庵庙会并不仅仅是一个信仰的盛会。庙会期间，庵里香烟缭绕，经声佛号、木鱼声、磬声不绝于耳；莲花庵北面的山门外、河滩上，每逢会期便早早竖好柱子扎起戏台，周围用苇席围起，扎起角楼，挂上灯笼，聘请有名戏班来唱戏，观众人山人海。戏

① 李鸿亮河南大学硕士研究生论文：《1895—1937年河南庙会研究》第27页，2008年5月。

② 李绿园著、栾星校注：《歧路灯》（上册）第3回，中州书画社1980年版，第23页。

③ 同上，第28页。

④ 李鸿亮河南大学硕士研究生论文：《1895—1937年河南庙会研究》第36—37页，2008年5月。

班唱的多是京剧（当地俗称‘大戏’）或五音戏（当地俗称‘肘鼓子’或‘邹姑子’）。京剧大戏篇幅较长，有一年曾唱过《桃花庵出家》，村民印象较深的是五音戏的独幕剧，如《王二姐思夫》、《赵美容观灯》、《王小赶脚》等。”[1]京剧较之地方小戏而言是“大戏”，可见戏曲的代表剧种不但在北京有很好的市场，而且还唱到了山东。如果庙会没有足够大的市场，也容不下这外来的大戏。

在浙江，“浦江较著名的庙会，有城区正月二十的送神庙会，二月十九的郑义门观音大士庙会，二月二十七的潘宅庙会，三月三的白马桥庙会，八月十三的黄宅至官岩山的胡公庙会等，届时不仅烧香拜佛的人络绎不绝，而且百货杂陈，商贾云集，真是人山人海，热闹非凡。各地庙会都是为了纪念人们心中的‘菩萨’——或是神话中救苦救难的观音菩萨，或是有恩于黎民百姓的州官，也或是纪念某一民俗乡风，总之形式也不尽相同。但逢庙会必演戏”[2]。

在甘肃环县，“兴隆山庙会……正处于从宗教型庙会向经济型庙会转型的过程中，娱神活动尽管还不同程度地保留在祭祀与皮影戏等演出中，但娱人的目的更为明显……兴隆山庙会为地方戏曲提供了一个展演舞台。无论是道情皮影这样濒临灭亡危机的小戏，还是深为民众喜爱的大戏……在庙会文化的空间里，它们得以生存和发展”[3]。

庙会的内容丰富多彩，戏曲和杂艺也精彩纷呈。“作为传统的民间节日，阏伯台庙会主要是在（河南商丘）阏伯台、燧皇陵、开元寺以及各古代遗址之间所进行的酬神、娱神、求神、娱乐、游冶、集市等群众性集会。届时，人

---

① 张士闪、张佳：《“常”与“非常”：一个鲁中村落的信仰秩序》，《民俗研究》2009年第4期，第156页。

② 姜华敏、方秀娟：《从“什锦班”的蓬勃兴起看浦江礼俗活动的传承发展（浦江礼俗音乐考察与研究）》，《浙江金华职业技术学院师范学院》2006年第1期，第91页。

③ 杨静、高萍：《宗教仪式和戏曲的一次文化展演——甘肃环县兴隆山庙会调查报告》，《西北民族研究》2007年第4期，第156—157页。

们除了到庙里、陵前、寺里进香、还愿、祭祀神灵以外，凡农副特产、日用杂货、手工工艺、民俗用品、地方小吃等百货云集，客商纷至，戏剧杂要助兴、地摊野场卖艺，极为热闹，是当地和周围民众心向往之并积极参与的一个地方。”[①]“（山西平鲁的）各个庙会的演戏时间一般为三天。而只泥泉村从农历九月初八至九月十二在清泉寺演戏，祭祀清泉神；大河堡（今大庙坡村）农历六月十八至六月二十二在村东的关圣帝君庙演戏，祭祀关老爷；阻虎堡（今阻虎村）农历六月十二至六月十六在龙王庙举办大型的戏曲演出，祭祀龙神等，这些庙会的演戏长达五天。”“除了演戏酬神外，庙会上的娱乐活动还有很多，诸如踢鼓秧歌、奏鼓乐、划旱船、舞龙、练拳、卖艺、变戏法、要马戏的各路豪杰也云集庙会，成为庙会的高潮。”[②]可以说，庙会几乎包罗万象地集中展现了民间所有文化与艺术各个门类，是民间文化艺术的万花筒。

又如雁北地区的城隍庙会最著名者当数大同城的城隍庙会。这是该地区规模最大、时间最长的城隍庙会。由大同商绅各界联合组成的“城圣神”（民国初改为盖城社）主持组织，时间长达八天，覆盖范围极广：“不但城关居民倾城出动，连周围二州七县（应州、浑源州、大同、阳高、天镇、广灵、灵丘、怀仁、山阴）的百姓也要搭车，骑牲畜进府城赶会……五月十一日为庙会正日，参会不少人是为了求子、求寿、免灾、祛病。庙会期间，在城隍庙街口用芦席堵一横墙，对起会的人不论老幼一律以铜板两枚（二分钱）方许入内。会场内外设摊叫卖的各业商贩，需出地铺钱款。庙院内外附近空场上设置棚房，卖估衣、头戴、花粉、小吃、杂货、玩具、香表及农产品的应有尽有，还有练拳、卖艺、变戏法、要马戏、拉洋片的，甚为热闹。庙会白天唱戏献神，往往两班戏同时对演，夜晚请和尚念平安经，城隍庙会每年庙会收入约五千元（白洋）以上，锡

① 王小块：《阏伯台庙会与商丘的历史文化》，《商丘师范学院学报》2007年7月号，第21页。

② 谢永栋：《近代华北庙会与乡村社会精神生活——以山西平鲁为个案》，《史林》2008年第6期，第146页。

箔、香表及供献、祭品等物的浪费数字无法估计。”①

说明山西雁北地区的庙会不但时间长，而且覆盖范围广，参与人数多，可以说是当地规模最大的文化活动之一。

三 庙会的生态环境是保护的有效模式

生存环境保护模式，指的是对文化遗产生态环境进行保护的模式。即保护了文化遗产的生存环境，就保护了其生存空间和依托载体，也就达到了文化遗产保护的目的。庙会的生态环境，即是对音乐文化遗产保护的有效模式。

一般说来，非物质文化遗产中与“口头文化”相关的品种，大多与传统的节日、庆典、礼仪等民俗活动紧密相连。在传统节日中，常常有音乐与舞蹈相伴；在婚丧嫁娶的礼仪中，也常常有音乐与舞蹈相随。有的节日本身就是非物质文化遗产的保护对象，如已被列入“名作代表录”的韩国“端午祭”；如西南少数民族地区的“芦笙节”“三月三”和“泼水节”，等等。

据了解，已有部分省区用保护传统节日的办法来进行遗产的保护，即在地方政府的支持下，按传统节日的时间定期举行与节日相关的活动，并按节日中的不同内容给予必要的引导，如以对歌、赛歌的形式鼓励山歌的演唱，以“斗芦笙”的方式来增强芦笙演奏和芦笙舞蹈活动的开展，以“斗牛”的活动来保证斗牛风俗的持续。应当说，这种方式最成功之处就是强化地方的民俗活动，使生存于民俗活动中的各种遗产在活的生态中得以保护。

在生态环境保护的基础上，进行发展创新的保护模式，旨在于音乐文化遗产的基础上，进行适度的发展和必要的创新。就传统文化的纯洁性来说，

① 姚斌：大同的城隍庙会[A].山西风俗民情[Z].山西省地方志编纂委员会，1987年。转引自李富华、陈纪昌：《山西明清以来雁北地区主要庙会综述》，《晋阳学刊》2007年第3期，第36页。

遗产的品质越传统越好，年代越久远越佳；从传统文化的适应性来说，遗产的创新和发展不可避免。对待遗产的纯洁与遗产的创新，本身就包含了遗产保护的两种观念和两种手段，前者为“原样的保护”，后者为“发展的保护”。原样的保护必不可少，没有原样，发展就失去了基础；发展的保护也十分必要，没有发展与创新，一部分遗产在现代社会的文化背景中就会不相适应，继而又将再次出现“失传”的境地。因此，原样与发展、创新，二者相辅相成，缺一不可。

历史上，我们有多次引入西域文化，又将其吸收到我们“传统”中来的事例，如汉唐之际陆续传入的琵琶、箜篌、唢呐与胡琴等等乐器，后来都变成了我们“本土乐器”；如隋唐时从周边传入的西凉乐、龟兹乐、四夷乐等等，在唐代宫廷中曾是重要的音乐品种，也在唐乐中占有重要的位置。但是，这是在自然发展的状态下产生的结果，与文化自觉中采取的积极态度多有不同。

近些年来，庙会的积极作用已开始显现。“在20世纪以来的主流意识形态中，乡村庙会长期被定格于落后、愚昧，是与现代教育相抵触并需要清除的‘封建迷信’。但是，在当今经济全球化而文化个性化的背景下，一个国家、一个民族要反复证明其存在必然性的语境中，乡村庙会则有可能成为表征民族文化特色的民间文化或民间文化遗产（或曰非物质文化遗产）。”[①]但是，庙会虽有多种积极因素，也显露出不尽如人意之处。有学者对这些负面影响曾给予过充分的关注：就拿浚县庙会来说，在20世纪80年代末，“每年农历正月十五到二月二日，是河南浚县一年一度的大型庙会。主办者意在物资交流，搞活商品经济。但是，事与愿违，庙会几乎成了大搞迷信活动的拜神会。”[②]事隔

① 岳永逸：《传统民间文化与新农村建设（以华北梨区庙会为例）》，《社会》2008年第6期，第177页。

② 陈朝中：《庙会乎？拜神乎？》，《瞭望周刊》1989年第15期，第26页。

20年后，“庙会得到了明显发展，但是庙会中迷信愚昧等封建糟粕还在借尸还魂，以及有的民俗民风、陈规陋习、清规戒律制约了商贸活动开展”[①]。

作为生态环境中的庙会，自有它生存的原因和民众对它的精神需要：“庙会传说内涵是丰富和多样的，它不仅仅记载着神灵的故事，庙会的演绎，也暗含了庙会所在的村落曾经发生的事件与行为，以及村落的人们——庙会时期的香客——对这些事件的记忆与解释，尤其他们对自己生存空间的想象和维护。也可以说，庙会的传说是相关村落历史或者是该庙会信众的历史的另一种记忆与表述。”如果庙会上所演的戏曲故事不是参与者们熟悉的事件，音乐不是香客们耳熟能详或能接受的风格，传统音乐在庙会中就不会得到共鸣。如在传说与民俗之间更深层的原因分析上，有研究者作了如下判断：“（一）先有一种理智风俗流行于民间，然后民众造作一种传说，来说明它的来源及意义。质言之，就是先有事实，后有传说。（二）先有了一种传说盛行于民间，深入人心，头脑简单的民众信为真实，渐渐成为一种迷信，再将这种迷信表现于行为，浸假便成为风俗。质言之，就是由传说产生民俗。”[②]“就像鸡与蛋谁先谁后一样，民俗与传说之间的先后关系是无法确证的，所有的考据都仅仅只是一种推测。但就民俗与传说在同一空间的共生态关系而言，当把传说和与之相关的习俗联系起来时，却会有助于我们更好地理解传说本身和相关的习俗。”[③]民俗与传说之间的关系是复杂的，二者产生的先后常常也是无法“考据”的。但是，作为一个文化的“共生体”，民俗与传说之间相互印证，相互补充的作用是研究其中文化内涵不可忽视的重要方法。

庙会的生态环境是庙会存在的基础，其中的戏曲、曲艺等传统音乐也是参与者们的需要。在传统音乐与庙会参与者的需要之间，同样有相辅相成，

---

① 李鸿亮河南大学硕士研究生论文：《1895—1937年河南庙会研究》，第66页，2008年5月。

② 黄石：《黄石民俗学论集》，上海文艺出版社1999年版。转引自岳永逸：《村落生活中的庙会传说》，《文化研究》2003年第2期，第50页。

③ 岳永逸：《村落生活中的庙会传说》，《文化研究》2003年第2期，第49—50页。

共为你我的关系。因此，庙会的生态环境为民众提供了传统音乐欣赏的条件，传统音乐的演展，也为庙会增添了文化的内容。保护好庙会的生态环境，即为保护好传统音乐的文化遗产，提供了其生存的空间，也提供了其发展的基础，同时，也为培养传统音乐的欣赏者提供了舞台和学习基地。

综上所述，作为我国特有的传统民俗，庙会是孕育传统音乐文化，传播传统音乐艺术，培养民间传统音乐艺人的特殊场所。半个多世纪以来，庙会经历了从兴盛到衰落，从衰落到恢复的历史境遇。现在，在保护文化遗产的大背景中，庙会应当在恢复中发挥对传统音乐的去劣存优，去伪存真，去粗存精的功能。充分发挥庙会的综合作用，保护中华民族优秀的传统音乐遗产。

附言：感谢孙豪为本文资料收集上提供的帮助！

（2012年河南浚县“第二届中国春节文化高层论坛暨申遗启动仪式”发言稿。）

文化遗产的“产权”能否放弃

文化遗产的“产权”，指的是文化遗产的拥有者对遗产所拥有的权利。当作为一种“权利”看待时，文化遗产可以看作包含某种利益的产物。所以，常常可以在媒介中看到“某某文化遗产的产权必须拥有”、“必须去争取”等话语。但是，对广大的“拥有者”来说，文化遗产的产权可以拥有，是否也意味着可以放弃呢？这一问题的提出，是在对陕北部分地区和部分传统音乐品种进行考察后进行的思考。在为期10天的“多重视野下的黄土高原音乐文化研讨会”中，经过对陕北北线——麻镇、神木、佳县和榆林市8天的考察，对信天游、走西口、山曲、酒曲、二人台、榆林小曲和秦腔等陕北的民歌、小调和地方戏曲进行了初步的调查，也对陕北部分传统音乐的传承人有了初步的了解。大致情况可以分为以下三种：

1.仍有“市场”的精神产权

信天游、走西口、山曲和酒曲等这些与当地百姓生活密切相关的传统音乐，在当地具有广泛的群众基础。在神木县的东葫芦素村农民李存对家中做客时，他和他的家人和邻居们轮流到席间来给客人敬酒，唱着我们早已熟悉的酒曲音调，即兴编配的祝酒词，真挚而热情，诙谐而幽默，让人深深地感到传统音乐在民间的活力。在佳县看到的秧歌，参与者的人数之众，场面的热闹程度和有效的组织工作，让人们看到了秧歌在新时期加入的新内容——健身，以及健身给市民带来的精神需要。酒歌和秧歌的存在现状，说明它们在民间具有广泛的生活需要，也有充分的精神市场。不过就参与者的年龄来

说，除个别人在30多岁以外，参与者大多都在40岁以上。年轻的一代在这种传统音乐中有多少参与的兴趣和精神的需要，还不得而知。

2.市场形成的产权利益

文化遗产并不一定与利益挂钩，但如与市场发生关系，就会产生产权利益，即因文化市场的需要使优秀的表演者从中获得稳定甚至可观的经济利益，形成了文化遗产向经济利益的转换。这是少数民间艺人走出原来的生活空间，进入了更大的文化市场后的结果，也是文化遗产保护中可能发生的事情。据榆林文化馆孟海平介绍，少数民间艺人在社会上所起的示范作用，是近20年来有意识地培养代表性艺人的结果：当对基本生活提供了保证后，王向荣等优秀的民间艺人发挥了示范作用，积极地带动了当地其他的效仿者，从而带动一片对本地民间音乐有兴趣或能从中获得利益者。这一做法说明通过优秀的传承人，将文化遗产的产权转换成个人的产权利益，自然使文化遗产转化为文化市场的财富，使新的产权拥有者将其变成实实在在的经济利益，这是一种有效而有益的遗产保护形式。只要文化市场还在，文化遗产就能得以保护；文化市场越繁荣，产权的拥有者就越能从中获利。文化市场形成的产权利益，也是应当加以引导并注意培养的文化遗产保护形式。

3.可能断裂的产权链

在其他的采访中，我们看到了另一种景象。如在佳县张庄考察《东方红》作者李有源故居时，为我们演唱的主要者是两位80岁上下的李增诚（李有源侄儿）和李昌军。二人台、榆林小曲等传统音乐，参与者也都是中老年人，表演者如此，听众亦然。他们都是传统音乐的拥有者，也是陕北音乐文化遗产的传承人。那么，青年人呢？按理说，当地的青年人应当也是文化遗产的拥有者，更是产权的继承人。青年人的“缺席”，是否意味他们本来所拥有的产权可以放弃？放弃，就意味着原有的产权链断裂，结果是文化遗产的无法继承。或许，年轻人并不是真正意义上的缺席，可能因某种原因在我们采访时恰好不在场。但如果文化遗产的产权真的被原拥有者主动地放弃了，“产权链”的断裂就成了必然。

从本次考察的几种情况看，文化遗产产权的拥有，是生活中实际需要者的必然要求；但是，有可能发生的对文化遗产产权的放弃，又是现实生活存在的客观情况。如果我们只说产权的拥有，而不关注产权的放弃问题，在文化遗产的保护上可能会产生盲区。

在现代社会中，文化遗产产权，只有在它产生经济利益，或是文化利益，再或是精神需求时，这个产权才会有人愿意拥有。否则，放弃文化遗产产权，可能会成为大多数人的选择。如果那样，文化遗产的保护，就会出现政府、专家要保护的“遗产”，还是会被本该拥有的“继承人”所放弃的结果，文化遗产的保护最终也会发生踏空的危险。

（2006年7月在榆林召开的“多重视野下的黄土高原音乐文化”国际学术研讨会发言稿。）

纤夫的新生

——现代旅游中的“非遗”保护

与欧洲等发达国家相比，我国工业文明的进步已晚百年有余。相对而言，我国的农业文明受到的冲击也相应晚了百余年。纤夫——一个曾在长江边辛勤劳作的职业群体，拉纤——一种曾经是水路运输不可缺少的生产手段，随着机帆船代替了木船后，几乎在长江消失，随着纤夫的消失，纤夫们所承载的独一无二的文化与艺术，也将随之消失。近年来，由于旅游的发展和市场的需要，纤夫得以“表演”的形式使将要失传的劳动方式“复活”。这是让纤夫从实际生产向旅游表演转换，使即将失传的非物质文化遗产品种得到新生的方法，也不失为使纤夫及其所承载的文化与艺术得以保存的有效方式。

一

一百多年前，俄罗斯列宾的《伏尔加河上的纤夫》的画作和民歌《伏尔加船夫曲》，将19世纪俄罗斯残酷的生活现实生动地展现在今人的面前。人们常将这两部作品相互补充，作为了解和认识两个世纪前的俄罗斯政治生活场景和社会生活画面。《伏尔加河上的纤夫》上的神父、农民、退伍军人和流浪汉等人的不同身份的人集中在拉纤的人群中，反映的是俄罗斯劳动者的典型形象。《伏尔加船夫曲》曾流传广泛，经作曲家莫斯科雅阔夫的改编后，表现了在沙皇统治时期俄国民众饥寒交迫的生活真实。歌曲以忧郁、低沉的音调中由弱到强，像是劳苦大众在艰难的步伐中行进，在坚韧的步履中透出俄罗

斯民族不屈的精神。画作与歌曲，一静一动，相得益彰，互相补充：歌曲就像画作的注脚，让人们“听到”画面中纤夫们心中的痛苦；画作就像歌曲的写照，让人们“看到”音符中传递出的多重复杂的内涵。随着时间的消逝，今天已绝迹的俄罗斯“纤夫”形象永远艺术性地保留在列宾的名画中；19世纪流传的“船夫曲”也因《伏尔加船夫曲》而传唱至今；还有，曾在乡村的泥瓦匠口中哼唱的动人民谣早已不见了踪影，但被作曲家柴可夫斯基留在了他的《第一弦乐四重奏》第二乐章中，因民谣的优美和作曲家改编的优秀，曾让托尔斯泰听得热泪盈眶的这个“如歌的行板”乐章，也感动了百年以来全世界的听众。

以上作品，并非有意识地保护19世纪的生活与艺术信息，只因自身的艺术价值，在作品中给后世留下了难得文化遗产信息。在其他艺术作品中，这类在实际生活中已经失传的文化遗产信息被保留下来的例子不胜枚举。但是，这只是艺术家个人创作中的“附产品”，并非有意识保护文化遗产的主动行为。

今天，当全球经济一体化将直接冲击世界文化个性化消失的同时，保护世界各国文化的多样化，努力保护各国、各民族的优秀文化遗产，是当今的世界性共识。在联合国教科文组织的大力倡导下，我国中央和各级政府积极响应，自2001年将“昆曲艺术”列入“世界口头与非物质文化遗产代表作名录”后，国务院规定从2006年起，每年6月的第2个星期六为我国的“文化遗产日”，以增强全社会的文化遗产保护意识。至去年6月已先后分3批公布了列入“国家级非物质文化遗产名录”的821项“非遗”品种。去年3月颁布了《中华人民共和国非物质文化遗产法》。这说明，在全国范围内已经形成了“非遗”保护的基本格局。

二

历史上，在以水路为主要交通枢纽时，纤夫曾是人数众多的群体，纤夫

也曾是不能缺少的职业。运粮草要依靠他们，运货物要依靠他们，运兵也要依靠他们。收入低，风险大，但为了生存，纤夫仍然是水上运输的主要力量。据人称“纤夫活化石”的巴东县老官渡口镇98岁老人谭帮武说，他7岁上船，虽未当过纤夫，但身为“驾长”，他对纤夫的生活了如指掌。以前长江水汹滩险，从汉口到重庆的水路，即便是有着众多橹手，一年也只能跑一个来回，尤其是在逆水行舟时，纤夫更不能少：“巫峡口附近一百五十里，每年要死上千人，旋涡能把人和船卷入水中，有船专门捞死人。”（《荆楚网》2010年4月19日报道）这是一般的纤夫劳动生活情景。

从军队的调遣看纤夫的命运更是如此，清代的宫廷文献记载：“水路出征，大兵因昼夜趱行，以致纤夫死者甚多。”（《圣祖仁皇帝圣训》卷二十一）白天在江边拉纤还有失足跌入旋涡之时，夜间失足就更不用说了。除此之外，清代皇帝出巡，各类船只所配纤夫还有一定的规定与要求。如《大清会典则例》卷一百二十一载：“康熙五年题准：出差官兵及驻防官兵，由水路行者，按人数多寡给船。系上水头号船坐五十人，给纤夫十有五名；二号船坐四十人，纤夫十有二名；三号船坐三十人，纤夫九名；小船酌量坐人，纤夫不过五六名。系下水头号船纤夫八名；二号船纤夫给六名；三号船纤夫四名；小船纤夫不过二三名。”

可以说，在道路运输还不发达时，水路运输是最重要的运输方式。以“橹手”为主要动力的木船，不借助纤夫的帮助，则无法完成水运的全部运程。随着柴油机逐渐代替了橹手，人工拉纤的作用越来越小，最终纤夫必然要退出生产，退出历史舞台，成为人们久远的记忆中。伴随纤夫在劳动中所唱的号子，那高亢、嘹亮、直入云霄的歌声，也随之消逝在茫茫的江水中。

三

从音乐的历史看，虽然传承的关系都发生在封建的农业社会格局中，但各代都面临的音乐失传问题都有相似之处。有的能够传承下来的音乐，大多

不是有意为之。

经过“秦火”的破坏和“楚汉相争”的战乱，汉代还保留着的先秦部分“乐舞”，内容和形式都是原来的，但改了名。如《汉书》记载，周朝的《房中乐》，在秦时更名为《寿人》，到汉时又改称为《安世乐》；汉高祖将舜时的《韶舞》改名为《文始》，将秦始皇改称周代《大武》的《五行》，又改称为《五行舞》。前朝的乐舞，诗歌、音乐、舞蹈依旧，改了名就可心安理得地认为“以示不相袭”了。

经过魏晋和南北朝的分裂，隋代被隋文帝称为“华夏正声”的音乐，实际上是汉以来的“清商旧曲”。清商旧曲曾因羯族占领北方地区后散失。前秦苻坚平定张氏后，重新得回部分旧曲。因为隋文帝喜欢并“善其节奏”，即以“正声”重新命名。

经过“五代十国”的战乱，唐代传至宋代的“歌舞大曲”，虽仍称为“大曲”，但其所演所奏不过是“摘遍”——完整的大曲已无法表演，只是以一部分的“片段”而已，其余部分则已失传。

明代昆曲，起源于元朝末年的昆山地区，原称“昆山腔”。后吸取了海盐腔、弋阳腔等南曲的精华，形成了细腻优雅的“水磨调”。在清代，经过“花雅之争”后，因“梆子腔”通俗易懂而广得观众，因昆曲太“雅”而渐渐衰落。1956年4月浙江的昆剧《十五贯》晋京演出十分成功，并得到了最高领导人的肯定。周恩来甚至说“一出戏救活了一个剧种”。昆剧《十五贯》后被拍成电影在全国广为播映，使一个即将失传的剧种得以生存下来。

从以上的情况可以看出，历史上的音乐传承都不是从保护传统的意义上进行的，与今天在全球经济一体化和中国的社会转型中保护传统完全不同。封建的农业社会格局中的音乐传承相对平和稳定，今天的农村向城镇化过渡和农业向工业化转型相对激烈动荡。从结果上看，历史上的每次社会变革都给文化带来失传的影响。今天的社会转型比历史上任何时候更要来得突然，来得彻底。对待我们的文化传统，对待可称为“非物质文化遗产”的保护对象所进行的保护，都应有足够的清醒认识。

在旅游中以表演的形式保护纤夫及其代表的文化传统，经过几年的实践，证明不但是成功的，而且是有效的。因此，当今天的纤夫在生产活动中的作用消失时，一个古老的行业也将随之消失。但作为一种传统的纤夫文化，作为一份将要失传的非物质文化遗产，在可以借助旅游的发展而保留时，应当充分发挥其自身的文化价值和经济作用，并在本地纤夫文化的基础上，将不同流域、不同地区和不同类型的纤夫与纤夫生活有关的文化信息，借助现代科技的各种手段完整收集，科学分析，合理保存，让其成为华夏文明的活标本。

（2012年4月18日湖北巴东“纤夫文化与巴东旅游发展”论坛发言稿）

丝桐合为琴　中有太古声

——古琴及其音乐中的文化内涵

引　言

古琴，古称“琴”，也称“瑶琴”、“玉琴”，又别称“绿绮”、“丝桐”等。由于古琴有7根弦，也称“七弦琴”。在中国古代历史文化中，古琴艺术列“琴、棋、书、画”“四艺”之一，是在文人等主要社会群体中广泛流传的音乐艺术。同为“乐器”，同为“音乐艺术”，古琴基本上以自弹自听，或在“知音”间相互交流，切磋技艺为主。因此，与其他乐器相比，古琴不是由处于社会底层的“乐工”承担，不以“表演艺术”的形式呈现。由于儒家的思想主张与道德追求，古琴又是文人用以实现自我修养、完美道德理念等精神层面为目的的工具，并将古琴音乐作为用以修身养性的手段。除此之外，古琴还为佛家、道家等各家所重视，成为我国古代文化中一件既广为流传，又非常特殊的乐器。历史中的社会动荡，朝代的更替，使先秦的乐舞、汉唐的歌舞伎乐、宋元至明清的戏曲等主要艺术形式在不同的历史时段中不断变更，但古琴音乐的总体特征没有从根本上改变，既保持着其自身的完整性，又保持着其在历史中的延续性。至晚在战国时期，琴有的形制与今天的古琴相近。古琴所承载的琴乐文化，也作为带着特殊价值和特别含义的中国传统文化样式，闪烁着灿烂的光辉。正因如此，2003年11月联合国教科文组织将中国的“古琴艺术”列入“非物质遗产代表作名录”，成为继“昆曲”之后中国

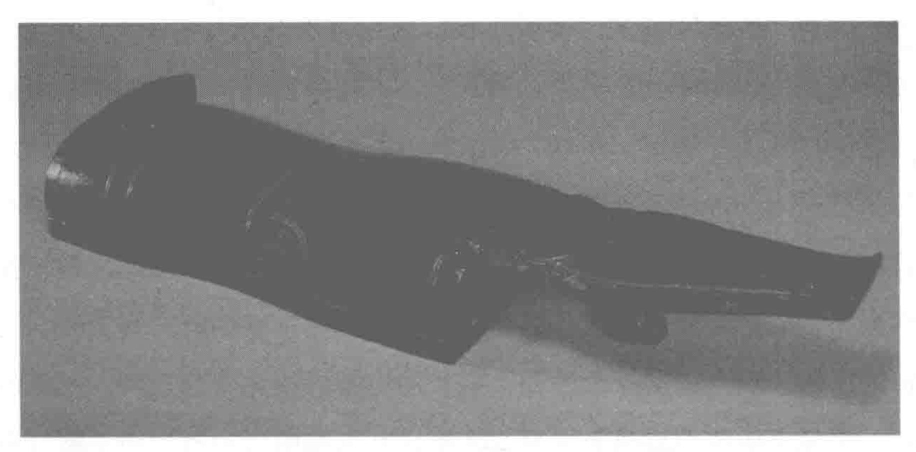
第二个入选世界文化遗产的传统音乐项目。

一 先秦时期的琴

就目前可考的材料而言，古琴至今最少有3000年以上历史。在考古发现中，与古琴有关的出土文物，说明了其在中国历史文化中的地位，也从一个侧面，展现了古琴的历史面貌。由于古琴琴身是木质材料，琴弦是蚕丝，这样的乐器在地下并不容易保存。因此，目前出土文物所见的“琴”，最早的在战国初期。

（一）战国初期“曾侯乙十弦琴”

湖北随州擂鼓墩1号墓出土的“曾侯乙十弦琴”。这是战国初期（公元前433年）墓葬，这件“十弦琴”距今也有2400多年的历史。这张琴的琴身可分音箱和尾板两部分，系用整木雕成，通长67厘米、通高11.4厘米、宽19厘米，其中音箱长41.2厘米，尾板长25.8厘米。



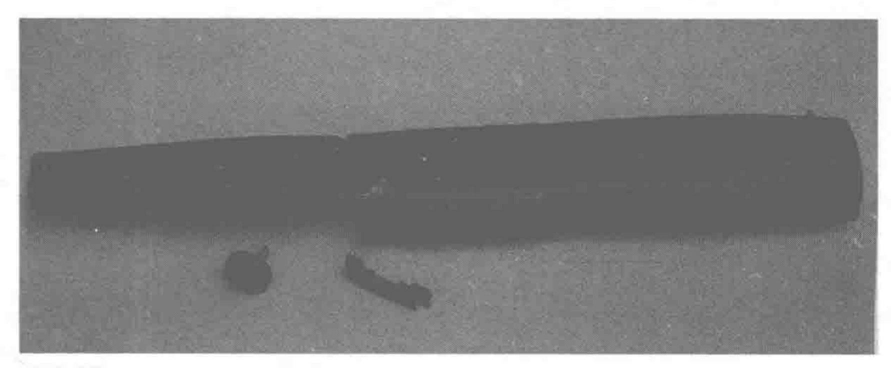
曾侯乙十弦琴

这张“琴”与今天的古琴在形制上有些不同：琴身较短（后世的琴，琴身一般在100厘米以上），琴弦离琴的“面板”较远，无法用以将弦按到面板上，因而只能弹奏“空弦”或“泛音”，无法像后来的古琴一样弹“散音”（空弦）、按音（左手指将弦按到面板上发音）、泛音（左手轻按琴弦上的各个“节点”——“琴徽”位置所发之音），其演奏性

能也大打折扣。[①]

（二）荆门郭店七弦琴

与后来的传世古琴相近的形制，是1993年于湖北荆门沙洋区四方乡郭店村1号墓出土，现藏湖北荆门市博物馆战国中期的“荆门郭店七弦琴”。此琴全长82.1厘米（其中共鸣箱长50.8厘米），琴身首尾等宽12.4厘米。是发现年代最早的“七弦琴”实物。同墓出土的还有一批竹简，上有1.6万余字的儒、道经典文字。[②]这张琴与载有儒道经典文字的竹简同出一墓，说明墓主人的“文化人”身份。一方面，这张琴已具“七弦”；另一方面，它与曾侯乙墓十弦琴的“半箱”的共鸣箱设计还有相同之处，与后世的“整箱”设计不同。



荆门郭店七弦琴

从战国时期上述的考古发现可以说明：至晚在战国中期，琴的“七弦”，长度在100厘米左右的形制已经基本形成。

（三）齐国弹琴彩俑

1990年6月底在山东章丘女郎山出土战国时“齐国弹琴彩俑”，弹琴者神态自然、安静，所弹之琴“琴与琴桌连体，呈曲尺形，通高3.5厘米、长8.0厘米、宽2.0厘米”[③]。

① 湖北省博物馆编：《曾侯乙墓》，文物出版社1989年版，第166页。

② 《中国音乐文物大系·湖北卷》，大象出版社1996年版，第144页。

③ 《中国音乐文物大系·山东卷》，大象出版社2001年版，第206页。



齐国弹琴彩俑

这件彩俑生动地表现了战国时期齐国的弹琴者盘腿席地而坐，将琴放置在琴桌上的弹琴姿态。弹琴者端庄的身姿和安然的表情，也反映了古琴音乐所特有的格调。[①]

（四）琴的社会功用

琴在春秋时期即已成为社会广泛使用的乐器，从传世文献中可以看到有关“琴”及其活动的大量记载。

如《诗经》就将琴与瑟的和谐关系诗意地写入了诗文的比喻中：“窈窕淑女，琴瑟友之。”《关雎》“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。”《鹿鸣》“妻子好合，如鼓瑟琴。”《常棣》琴与瑟都是弹弦类的乐器，二者无论在弹奏发音的方式上还是在丝弦的音色上都有相同之处。而且二者琴较小，瑟较大，正好形成了音高上的一高一低，在音乐的表现上往往能有良好的音色组合。类似的音色组合还有“埙篪相应”“笙磬同音”等等。

作为文人的乐器，在以孔子为代表的文人中，弹琴唱歌，几乎是每天必备的功课。孔子是一位虚心学习，严格要求并极有悟性的人。《史记·孔子世家》记录了他“学琴师襄”的故事。

曲阜孔子博物院的所藏“无款圣迹图册”，是一幅明代绢本画册，共36

① 从彩俑的手形上看，其所弹奏的可能不是“琴”，而可能是“筝”。

幅，每幅纵33.0厘米，横57—62厘米，画上均题有故事梗概及赞词。画卷中有“学琴师襄”，“讲的是孔子曾向春秋时期鲁国的乐官师襄学习弹琴的故事。在学习中，他能反复练习，认真领会，深入探讨曲作者的志得和情趣”。[①]



无款圣迹图册

“学琴师襄”的故事，不但记录了孔子学琴时对自己的高要求，而且还说明了音乐内涵表达的四层关系：习其曲，得其数，得其志，得其为人。对于今天的音乐理解而言，这四层关系仍有难得的价值参考作用。

（五）有寓意的故事

在春秋时，有关琴的、最有代表性的是楚国的“知音”的故事。《列子·汤问》记载：“伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙鼓琴，志在登高山，钟子期曰：‘善哉，峨峨兮若泰山’；志在流水，曰：‘善哉，泽泽乎若江河！”俞伯牙是弹琴高手，钟子期则能准确地理解他所弹的琴曲寓意，也留下了用“高山流水”这个成语，用以比喻音乐的高雅，比喻知音或知己。

春秋战国时期，在百家争鸣的文化背景中，在孔子的主张与倡导下儒家学说占有一席之地。在儒家看来，“乐”——由诗、歌、音乐、舞蹈构成的综

① 《中国音乐文物大系·山东卷》，大象出版社2001年版，第235—236页。

合艺术，其中“雅正”者，有积极的教育作用。而“郑卫之音”“桑间濮上”等“郑声”则有消磨人们的意志，甚至给人带来灾害的作用。《韩非子·十过》所记的《清角》，就是这类音乐的代表：

> 晋平公自称“寡人之所好者音也……清角可得而闻乎？”师旷曰：“不可……今主君德薄，不足听之。听之，将恐有败。”平公曰：“寡人老矣，所好者音也，愿遂听之。”师旷不得已而鼓之。一奏之，有玄云从西北方起；再奏之，大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦。坐者散走，平公恐惧，伏於廊室之间。晋国大旱，赤地三年。平公之身遂癃病。故曰：不务听治，而好五音不已，则穷身之事也。

故事说晋平公喜欢听《清角》之类的“靡靡之音”，师旷不得已用琴弹给他听。奏第一遍时，有乌云从西北方出现；奏第二遍时，大风吹到，大雨随之而来，帷幕裂了，俎豆破了，廊瓦也毁了。这时，坐着的听者四处逃散，平公吓坏了，趴在廊室之间。这之后，晋国发生了大旱灾，赤地三年。平公也身患重病。所以说，不致力于治理国家而沉溺于靡靡之音之中不可自拔，是走上末路的事情。

二 汉魏时期的古琴

汉魏时期，古琴发展到一个比较成熟的阶段。古琴的象征意义被记录。“琴”这件特殊的乐器作为“人”与“天”联系的媒介，将琴有据可考的是古琴的琴面上有了13个“徽”——可以明确标注演奏位置和“泛音”点的圆形标志，也产生了最早的“文字谱”——用文字叙述的方式说明《碣石调·幽兰》的演奏方法与曲调关系。

（一）古琴的象征意义

在古琴的历史记载中，蔡邕是汉代最重要的琴家之一，其对古琴的论

述也是被后人不断追述的经典。如唐代徐坚《初学记》卷十六就有这样的记载：

> (东汉蔡邕)《琴操》曰：琴长三尺六寸六分(象三百六十六日)；广六寸(象六合)。文上曰池(池者水也言其平)，下曰濵(濵者，服也)。前广，后狭，象尊卑也；上圆，下方，法天地也。五弦，象五行(《风俗通》曰：琴长四尺五寸者，法四时、五行，七弦，以法七星)。大弦为君，小弦为臣。文王、武王加二弦，以合君臣之恩(释智匠《乐录》曰：文王加一，武王加一，今称二弦为文武弦)。《三礼图》曰：琴，第一弦为宫，次弦为商，次为角，次为(羽)[徵]，次为(徵)[羽][①]，次为少宫，次为少商。《尔雅》云："大琴谓之离。"(郭璞曰："大者十弦。"《乐录》曰："大琴二十弦。"今无此器。)[②]

《琴操》说：古琴的长度为三尺六寸六分，象征着一年三百六十六日(闰年)；宽六寸，象征着六合——天地四方。而古琴的前宽后窄，则象征着人世间的尊卑关系；古琴的上部呈圆弧形下部呈方形，是效仿天地——我国古人的宇宙观是天圆地方。至于七根琴弦，前5根象征着五行——金、木、水、火、土及其相生相克关系——我国古代对世界上万物的起源和多样性的统一的朴素辩证认识；后两根则是君臣关系的象征，因为是周文王和周武王加上去的，所以又叫"文弦""武弦"。

东汉应劭《风俗通义》卷六也有类似的说法，只是琴的长度和象征内容不同："今琴长四尺五寸，法四时、五行也。七弦者，法七星也。"

三国魏张揖撰《广雅》记载："神农氏，琴长三尺六寸六分，上有五弦，曰'宫、商、角、徵、羽'，文王增二弦，曰'少宫''少商'。伏羲氏，琴长

① 引者按：原文为"次为羽，次为徵"，当为"次为徵，次为羽"。

② 《初学记·卷第十六·乐部下》，中华书局1962年版，第385页。

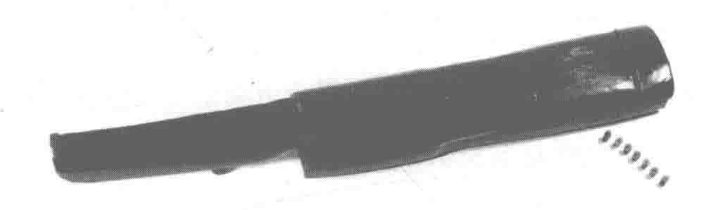
七尺二寸，上有五弦（见《世本》）。

《琴操》说琴长“三尺六寸六分”象征三百六十六日，《风俗通义》说琴长“四尺五寸，法四时、五行也。七弦者，法七星”，《广雅》又说“伏羲氏”的琴长是“七尺二寸”，“上有五弦”。三者的说法虽略有不同，但“法自然”却是相同的。

《白虎通》说：“琴，禁也。禁止于邪，以正人心也。”《说文解字》也解释说：“琴，禁也，神农所作。”以琴的“禁止”淫邪的作用来“正人心”，这是典型的儒家“修身养性”思想在古琴中的反映，人们将古琴及其音乐作为“正人心”的工具。

（二）西汉“长沙马王堆汉墓七弦琴”

1973年在湖南长沙马王堆3号汉墓出土，现藏于湖南省博物馆的“长沙马王堆汉墓七弦琴”，琴体通长82.4厘米，面板长50.8厘米，首宽11.5厘米，与上述湖北荆门郭店战国琴体通长几乎相等，二者的共鸣箱也都是占琴体通长的2/3长，与曾侯乙十弦琴有相似之处。



长沙马王堆汉墓七弦琴

（三）东汉“奉节抚琴俑”

东汉的这尊“奉节抚琴俑”，用灰陶制成，现藏于奉节县文物管理所。“俑头着尖顶帻，身穿右衽大袖长服，跽坐。琴置于膝上，张嘴微笑，抚琴拨弦。”[①]

---

① 《中国音乐文物大系·四川卷》，大象出版社1996年版，第241页。



奉节抚琴俑

边弹琴边微笑，很可能表现的是边弹琴，边唱歌，不时还有又说又唱的内容。在绵阳、重庆、丰都、三台等地，相同的陶俑也有出土，说明在东汉时四川各地的古琴演唱活动有相当广泛的社会基础。

（四）蔡邕与“焦尾琴”

汉末琴家蔡邕，“少博学，师事太傅胡广。好辞章、数术、天文，妙操音律”。他不但善琴，还知道斫琴及斫琴的选料等原理。据《后汉书·蔡邕列传》记载：

> 吴人有烧桐以爨者，邕闻火烈之声，知其良木，因请而裁为琴，果有美音，而其尾犹焦，故时人名曰“焦尾琴”焉。（注：傅玄《琴赋》序曰：“齐桓公有鸣琴，曰‘号钟’；楚庄有鸣琴，曰‘绕梁’；司马相如‘绿绮’；蔡邕有‘焦尾’。皆名器也。”）[1]

唐人李贤所作的“注”，将“焦尾”与“号钟”“绕梁”“绿绮”等“名

① 范晔：《后汉书》，中华书局校点本，第2004页。

器”并提，说明这件“焦尾”在琴史中的地位。后世“焦尾琴”名称与形制即来源此。蔡氏所著《琴操》，收集了汉代民间流行的琴曲、歌诗五曲、十二操、九引及河间杂歌二十一章，并作了内容解题。宋代郭茂倩《乐府诗集·卷四十四》载：“唯琴工犹传楚、汉旧声及清调。蔡邕五弄，楚调四弄，谓之九弄。”说明在唐代可能还有蔡邕所作的琴曲“五弄”在民间广泛流传。蔡邕之女蔡文姬，博学多才，与其父一样也善琴，妙于音律；后被掳入匈奴，为左贤王妃。12年后才被曹操赎回，但又与二子分离。思乡与念子的双重感情，使她写下了《悲愤诗》等攫人心肺的著名诗篇。相传根据她的《胡笳十八拍》词而写成的同名琴歌，以及与她的故事有关的《大胡笳》、《小胡笳》等作品，成为琴曲中的珍品。

（五）司马相如与“凤求凰”

在汉代，琴弹得好被世人称颂，如蔡邕、蔡文姬父女。《史记·司马相如列传》称：司马相如家徒四壁，但从小习剑，琴也弹得好，因此被卓文君看上。遭到卓父的反对后，两人私奔到司马相如的老家成都。后来，卓父“卓王孙不得已，分予文君僮百人，钱百万，及其嫁时衣被财物。文君乃与相如归成都，买田宅，为富人”。在古代中国，由媒人作媒，再由父母包办，是传统婚姻的基本模式。这个故事不但没有媒人，还从男求女变成了女求男，极大地违反了封建礼教的基本规范。由此也产生了一首琴曲《凤求凰》，用以表现这个动人的故事。

（六）曹魏《嵇康抚琴图》

嵇康是著名的曹魏时的琴家，也是“竹林七贤”精神领袖。他从小就喜欢音乐，认为“八音之器，歌舞之象……众器之中，琴德最优”（琴赋）。身为中散大夫，他因不愿与司马昭集团同流合污，遭司马氏的陷害。临刑前从容弹奏一曲《广陵散》，将士大夫的凛然正气尽表其中。这首《广陵散》所表现的是刀光剑影、铿锵激昂的情绪。经过后人的不断加工，与众多音乐含蓄、沉稳的琴曲相比，独树一帜。元代琴家耶律楚材，以善弹《广陵散》知名。这首琴曲，最早完整地刊存于明初朱权所辑著的《神奇秘谱》中。今天演奏的

《广陵散》，也是以此本为据整理发掘的。

南京西善桥“竹林七贤画像砖”中有一幅《嵇康抚琴图》。图中的嵇康“头梳双髻，赤足，坐在银杏树下的豹皮上褥上……画上嵇康怡然自得的弹琴神态，很能表现其刚烈不阿的性格。其所弹古琴上，已清楚地看到琴徽，这是目前古琴上出现徽位的最早形象资料。”[①]



嵇康抚琴图

这幅图上的主人翁，冷眼侧目，毛发直立，盘腿弄琴，集中刻画了嵇康的傲骨精神。画中琴上圆点，即“琴徽”。琴徽又称“晖”或“徽”，是在琴面镶嵌有13个圆形标志，用金、玉、贝等材料制成。琴徽的应用代表了古琴艺

① 《中国音乐文物大系·上海卷　江苏卷》，大象出版社1996年版，第296—297页。

术高度发展的标志，即用可以看见的标志在各弦的“节点”上标明位置，以便演奏之用。琴徽上不仅能奏出泛音，也便于在徽位及徽间的“徽分”(相邻两徽间均分为十等份，演奏时取某一等份)上奏出不同音高。无论长短的任何一弦，其节点均为13。在节点上设“徽位”，也都是13。古人将“十二月”加一“闰月”，共“十三月”来设“十三徽”。嵇康《琴赋》中有“徽以钟山之玉”句，说明至晚在魏晋时“徽”已用“钟山之玉”制成。

三 隋唐时期的古琴

隋唐时期是古琴发展的一个高峰期。如果说，“文字谱”还不是以符号为基础的“记谱法”，那么，唐代曹柔发明的古琴“减字谱”，则完全是符号意义的记谱法。这一记谱法的产生，为古琴的教学、传播及不同流派的形成提供了必要的技术手段，也为古琴从完全的“口传心授”发展到“口传”与“谱传”相结合，从“无谱”发展到了“有谱”的艺术，促使古琴的艺术传承“有谱可依”，将最优秀的琴曲稳定相传，大大促进了琴乐的发展。由于唐代琴人倍增，斫琴业得到最大限度的发展，涌现出以“雷氏家族”为代表的斫琴家，有影响最大的、最具文化价值的“唐琴”产生并得以传世，为后世的琴乐发展奠定了基础。

（一）减字谱

古琴的减字谱是现在所知最早的中国记谱法之一。它用表示右手“勾剔挑抹”和表示左手“吟猱绰注”等演奏方法的汉字，减去某字大多数的笔划，留下最简洁、最直观的笔划，再将这些笔划与特定的按弦位置联系在一起，共同构成一个“谱字”，不但注明了左手不同手指的按弦位置，而且注明了右手各指的演奏方式。因此也被称为“指位谱”。古琴的弹奏用大指、食指、中指和无名指，小指不用而被称为“禁指”，所以减字谱的符号主要表示的是除小指外的各指演奏方法。最常用的有：

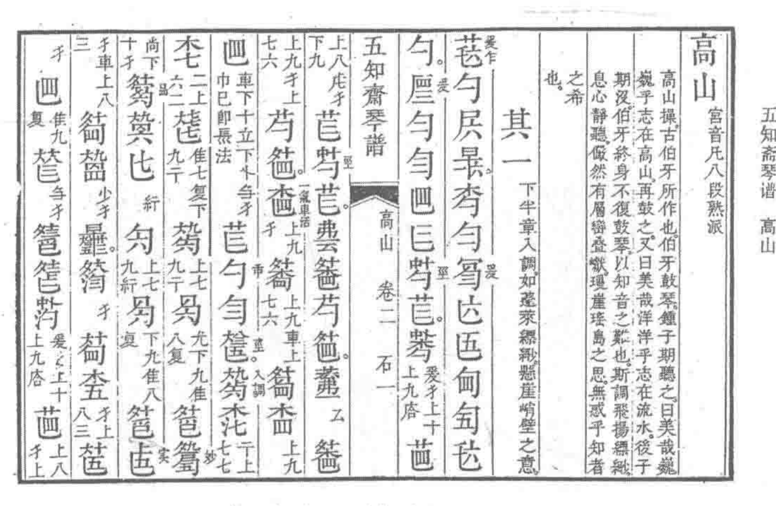
以右手用得多少为例：中指向掌心弹称“勾”，向掌心外弹称“剔”，减

字符号分别为“勹”和“㔾”；食指向掌心外弹称“挑”，向掌心弹称“抹”，减字符号分别为“木”和“乚”；无名指向掌心内弹称“打”，向掌心外弹称“摘”，减字符号分别为“丁”和“𠂇”。如“抹挑”记做“木乚”，“抹勾”记做“木勹”等。

左手各指的符号：大指记作“大”，食指记做“亻”，中指记做“中”，无名指记作“夕”。

琴面外侧的13个“徽”分别记作“一、二、三、四、五……十二”，第13徽则记作“外”——用“卜”表示，因为在13徽上按音，这个音是与空弦偏高的“大二度”，按在其左侧“徽外”才能得到与空弦上方“大二度”的音。

“吟猱绰注”是左手用得最多的演奏方式：“吟”即手指在弦上小幅揉动；“猱”即手指在弦上相对大幅揉动；“绰”是大指按住某音后从琴的右边向左边滑动，得到“上滑音”的效果；“注”是大指按住某音后从琴的左边向右边滑动，得到“下滑音”的效果。减字谱如琴曲《高山》[①]：


五知斋琴谱　高山

高山　宫音凡八段熟派

高山操古伯牙所作也。伯牙鼓琴。鍾子期聽之。曰美哉巍巍乎志在高山。再鼓之。又曰美哉洋洋乎志在流水。後子期沒。伯牙終身不復鼓琴。以知音之難也。斯調飛揚縹緲。息心靜聽。儼然有層巒疊巘瓊崖瑤島之思。無惑乎知者之希也。

其一　下半章入調如蓬萊縹緲懸崖峭壁之意。

五知齋琴譜　高山　卷二　石一

《五知斋琴谱》高山（减字谱）

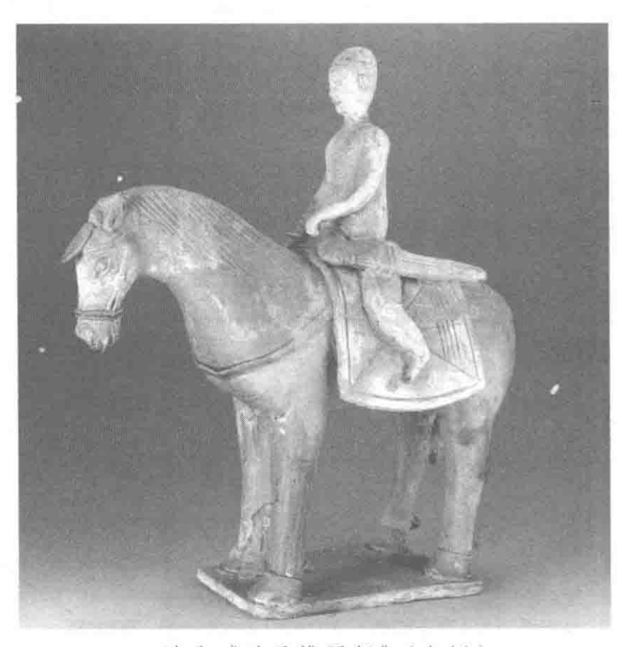
减字谱的符号远不止这些，但从这几个最常用的符号中，可以看到减字

① 《琴曲集成·五知斋琴谱》（第十四册），中华书局1989年版，第430页。

谱与其他任何谱式完全不同的记写方式。最主要的特点有：只记演奏方式，不记具体音高，同样的方式，在不同的“琴调”(或“调弦”)中可能是不同的音高；只记两手的“指位”，不记节奏，同样的琴谱可能“打”出不同的节奏或不同的曲调，但有的符号本身又带有固定的节奏形式，如“掐撮三声”；不记节奏，就要“打谱”——由有经验的琴家对谱面作出自己的解释，从书面记谱的形式转化成琴曲。有“小曲三月，大曲三年”之说，即小型的曲子要用3个月左右的时间，大型的曲子要用3年左右的时间才能完成一首琴曲的解释与整理，“打”出一个演奏的方案。所以，现代的琴家演奏的琴曲常有“据某某打谱演奏”的说明，即根据某某人打谱的琴曲方案演奏。

（二）隋代《骑马携琴俑》

琴与剑，是“文”与“武”两件有代表器件，这在隋唐时的文献记载和出土文物中常常可见。下面这件由郑振铎1952年捐赠，现藏北京故宫博物院的隋代《骑马携琴俑》，生动地反映了这一时代人的精神面貌和文化特征。它“通高38.3厘米、长33.8厘米。头着幞巾，身穿绿小袖口紧身衣裤，骑在马上，携带二琴置于腿两侧。马直立，全身施黄釉，桥鞍带毡呢，这种直角毡呢是隋代特有式样。”



隋代《骑马携琴俑》(左侧)

与之可以相互印证的，有唐代诗人薛能的《送冯温往河外》诗作："琴剑事行装，河关出北方。秦音尽河内，魏画自黎阳。野日村苗熟，秋霜馆叶黄。风沙问船处，应得立清漳。"[①]

在这首诗中，薛能表达了对冯温的友情：你携琴佩剑西出往北方。在河内到处都能听到秦音，在黎阳可以看到魏画。这里田野中的庄稼已经成熟，公馆前的树叶被秋霜染黄。在旅途的风沙中问渡船何处，应在清漳河边耐心等待。薛能对冯温的关爱之情跃然字面，从"琴剑事行装"的描述中，把琴与剑的象征意义也充分表达。从这首诗中可以看出，琴和剑不但是文人雅士们家居中必备的物件，而且也是出门时必备的行装——宝剑和名琴象征的是个人的修养与志向。

同样，在许棠《哭宣城元征君》的这首唐诗中，也提到了琴与剑是主人的两件宝物："高眠终不起，远趣固难知。琴剑今无主，园林旧许谁？苔封僧坐石，苇涨鹤翘池。后代传青史，方钦道德垂。"[②]

诗中说，沉迷在酒中不醒，元征君的高远志趣当然难知。桌上放的琴和墙上挂的剑都没了主人，这园林过去又是谁的呢？僧人坐过的石头布满了青苔，仙鹤翘首的池塘长满了芦苇。从垂名的青史中，方可了解他令后人垂范的高尚品德。

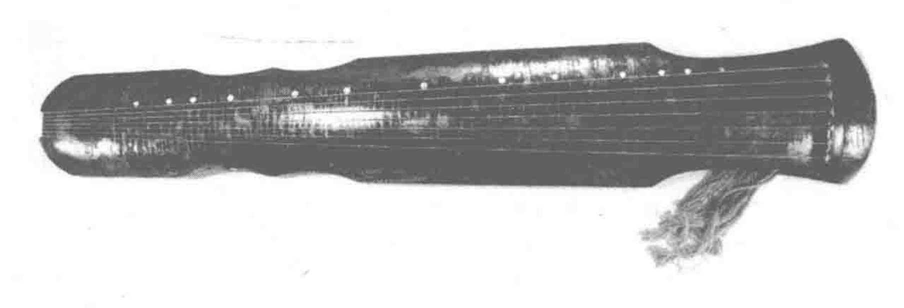
（三）唐代"九霄环佩"（盛唐）

唐代是中国古代文化发展的一个高峰期，也是古琴及其音乐发展的一个高峰期。唐代的强盛，大开科举，使更多的人加入到了"文人"的行列，也使更多的人成了"琴人"。同时，唐代寺庙密布、道观林立，也有更多的僧人、道士加入到"琴人"的队伍。一时间，古琴的需求增加，也产生了以"雷氏"为代表的斫琴家族。现藏北京故宫博物院盛唐的《九霄环佩》，就是唐琴的代表。

① 《全唐诗·卷五百五十八》第十七册，中华书局1960年版，第6469页。

② 《全唐诗·卷六百四》第十八册，中华书局1960年版，第6978页。

“此琴比中唐琴更浑厚，故应定为盛唐器。”“通长124.5厘米、有效弦长113.0厘米、肩宽20.5厘米、尾宽15.5厘米、最厚6.5厘米、底厚1.5厘米。”“指叩琴背音松而有回响。按弹音温劲松透，纯粹完美，九德兼全。丝弦散弹发金属弦音，为传世唐琴之最。”①此琴为“伏羲式，桐木斲，紫栗壳色漆，硃漆修补，鹿角灰漆胎，漆胎下有粗丝黄葛布底，小蛇腹断纹。底杉木制……琴背龙池上方篆书‘九霄环佩’四字，池下方刻篆文‘包含’大印一方。在足的上方刻‘冷然希太古，诗梦斋珍藏’行书十字及‘诗梦斋印’一方。在足的上方刻‘霭霭春风细，琅琅环佩音。垂帘新燕语，苍海老龙吟’。苏轼记楷书二十三字。凤沼上方有‘三唐琴榭’椭圆印一方，下方刻‘楚园藏琴’一方印。腹内左侧刻有一寸许楷书款：‘开元癸丑三年斲’七字。”②



盛唐“九霄环佩”(正面)



盛唐“九霄环佩”(背面)

① 《中国音乐文物大系·北京卷》，大象出版社1996年版，第133页。

② 郑珉中：《论唐琴的特点及其真伪问题》，《故宫博物馆建院六十周年纪念特刊》，文物出版社1985年版，第155页。

这张琴用各种书法镌刻款识、诗文、堂号以及印章等，是古琴典型的文化特色。这是将琴人的思想、品德及感情寄于琴中，赋予古琴丰富的精神内涵。唐宋之间的风格差异，有“唐圆宋扁”之分。从器形上看，这也是典型的“唐琴”风格。

古琴的形制有伏羲式、神农式、仲尼式、连珠式、落霞式、响泉式、蕉叶式、递钟式、连珠式等几十种之多，每种形制的命名都来自不同的背景，来自不同的人物故事。这张“伏羲式”的形制，相传来自伏羲；神农式即来自神农，仲尼式即来自孔子；而焦尾式即来自蔡邕从火中取木制琴的故事。

（四）唐代《李寿墓石椁立部伎奏乐图线图》

陕西唐代《李寿墓石椁立部伎奏乐图》，1973年在三原县焦村唐贞观四年（630）李寿墓出土。“坐部伎图刻于此墓石椁内东壁南部，图上12名女乐伎的服饰与坐部伎略同。12名乐伎分3排站立演奏，所持乐器有笙、排箫、竖笛、铜钹、横笛、筚篥、古琴、筝、曲颈四弦琵琶（2人）、直颈五弦琵琶、竖箜篌。画面高150.0厘米、宽750厘米。”[①]

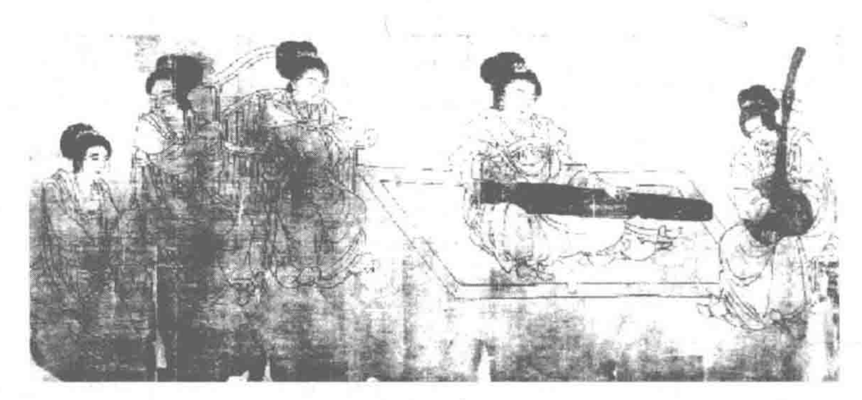


唐代《李寿墓石椁立部伎奏乐图线图》

① 《中国音乐文物大系·陕西天津卷》，大象出版社1996年版，第141页。

这幅图是典型的唐代小型乐队，其中有古琴的图像，说明古琴有时也用于小型乐队中。古琴的音量小，并不适合在乐队中使用，这也是不多见的图像资料。

（五）南唐《琴阮合奏图》



琴阮合奏图

这幅《琴阮合奏图》，是周文矩《宫中图卷》中的一部分。它呈现的是古琴与阮的合奏，并有几位听众在一旁欣赏的情景。它与“自弹自听”“知音交流”或“雅集聚会”的其他情景不同，有明显的“表演性质”，也代表了古琴音乐的又一个侧面。

四 宋元时期的古琴

发端于唐朝的雕版印刷，在宋代的文化传播发挥了极大的作用，也为琴谱的刻印、琴曲的传承，起到了决定性的作用。与唐相比，琴的形制有“唐圆宋扁”之称。唐代的琴，浑圆大气，宋代的琴，平扁清秀。显示出各自不同的时代风格。宋代最重要的琴学论著，就是朱长文所撰的《琴史》。《琴史》前五卷，记述了自古通琴理者146人，附见者9人，并各载明其生平事迹。后一卷，论琴的操弄、沿革、制度、损益等。至今为止，《琴史》仍然是有关古琴历史的重要著作。元代的琴学，陈敏子的《琴律发微》当属其首。它论述了制曲通论，制曲凡例，起调毕调理论等。《琴律发微》原书已失传，

但被基本完整地收入明代蒋克谦辑的《琴书大全》中。《琴书大全》编入《琴曲集成》第5册，是研究琴论的必备资料。

（一）宋代《林州散乐杂剧图瓷枕》

1976年出土于原林县城东南物资局一宋墓内的《林州散乐杂剧图瓷枕》，现藏于林州市文化馆，有一幅贵妇人的“抚琴图”：“右侧有3人，中一者跽坐，膝上置琴，左手抚琴，右手弹拨；左前一女子捧盒侍立；右后一童子双手执一大扇状物，似为奏者遮阳。”[①]



林州散乐杂剧图瓷枕

这是典型的自弹自赏的情景。贵妇人的面部神态不太清晰，但从她的仪态和两位侍童的身段上，可以感觉到她们气息舒缓，神情安详。在宁静的松树旁，一首怡然的琴曲，把她们带到了自我营造的静谧之中。

（二）北宋《济源听琴图三彩瓷枕》

现藏于河南省博物馆的《济源听琴图三彩瓷枕》上的“抚琴图”。这个瓷枕呈长方形，高14.0—16.0厘米、面长63.0厘米、面宽23.0—25.0厘米。“画面

① 《中国音乐文物大系·河南卷》，大象出版社1996年版，第156—166页。

上有4人，前边二长者均坐于氍毹上，右一人系绿巾，穿绿袍，膝上置琴，两手抚弹。左一人系黄巾，着绿袍，腰系黑带，脚蹬皂靴，作抚掌谛听状。身后各有一童子，或置壶煮茶，或拱手侍立。背景绘以园林景色，有雕栏、芭蕉、梧桐、牡丹、怪石、环境幽静。”①

这幅图展现了北宋时的文人间一人弹琴，一人听琴，两人身后各有一童子服侍的琴乐活动场景。这也是典型的“知音”间的相会，也是琴人交流琴艺的真实写照。

（三）宋代赵佶《听琴图》

除文人雅士、和尚道士钟情于古琴外，皇帝也不乏知音者。现藏故宫博物院的《听琴图》，为宋徽宗赵佶签押的作品，表现的就是赵佶抚琴的情景图。绢本，纵81.5厘米、横51.3厘米。一般认为，图中抚琴者即为赵佶。“主人公居中坐石墩上，前置小案，案上陈琴，正低头抚琴。右一人纱帽红袍，俯首而坐，右手反支石墩上，左手持扇按膝，完全陶醉于演奏曲调之中。左坐一人纱帽蓝袍，两手笼于袖内，唯露一拇指，仰首望空，似为琴声所动而遐想。旁一侍童，袖手而立。画面背景十分简洁，仅松树一株，亭亭如盖；翠竹数竿，摇曳多姿。几上熏炉，香烟袅袅；对面玲珑山石一块，上有小鼎，插满花枝。”②



宋·赵佶听琴图

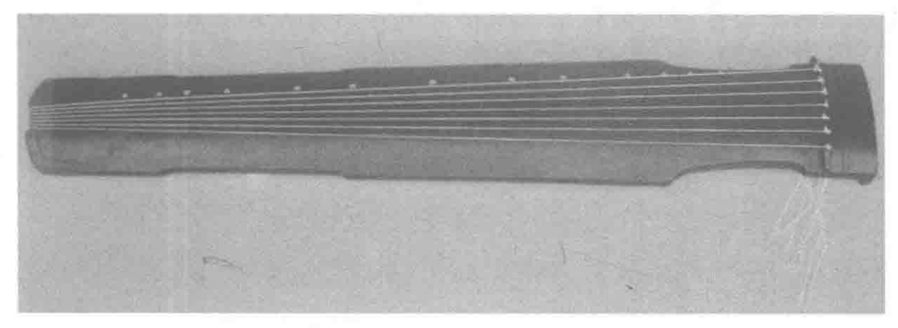
这幅画的正上方，有蔡京的题诗：“吟徽调商

① 《中国音乐文物大系·河南卷》，大象出版社1996年版，第156页。
② 《中国音乐文物大系·北京卷》，大象出版社1996年版，第237页。

灶下桐，松间疑有入松风。仰窥低审含情客，似听无弦一弄中。”“灶下桐”指的是蔡邕的“焦尾琴”典故；《风入松》是古琴的曲名，用“入松风”的倒装来再引申《风入松》琴曲的意境；“仰窥低审含情客”，指的是画中左右两边的听琴者，一位仰首望空，一位低头静审，都沉浸在琴曲中，是赵佶的“含情客”和知音，如听陶渊明“无弦琴”所奏“一曲”一样，曲意别致，情趣高雅。这幅画的每一个细节，都表现出古琴音乐及其中所饱含的内涵。一面听琴，一面品画，琴曲意境深邃、余韵绵长的品质尽显其中。

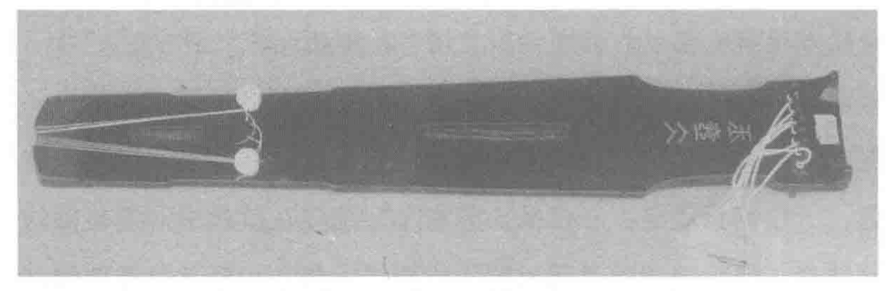
（四）南宋“玉壶冰琴”

这张南宋的“玉壶冰琴”，由金公路于绍兴二年（1132）所斫，为清宫旧藏，现藏北京故宫博物院。形制为“仲尼式”，与上述唐琴“九霄环佩”一样，是古琴最常见的形制之一。作为“宋琴”，也是典型的“扁形”，与唐琴厚重、沉稳相比，它显简洁、清秀。“琴面弧度较平，具有薄而轻的特点。通长119.1厘米、有效弦长109.5厘米……琴表髹黑色光漆，鹿角灰胎。金徽。通身发小蛇腹兼流水断纹，局部间牛毛断纹……琴背池上方刻3.4厘米许篆书‘玉壶冰’3字，龙池内朱书腹款2行，右‘宋绍兴二年’，左‘公路金远制’，约4厘米楷书10字。”“指叩琴背声松而有回响，按弹音松脆响亮。”[①]



南宋“玉壶冰琴”（正面）

① 《中国音乐文物大系·北京卷》，大象出版社1996年版，第140页。



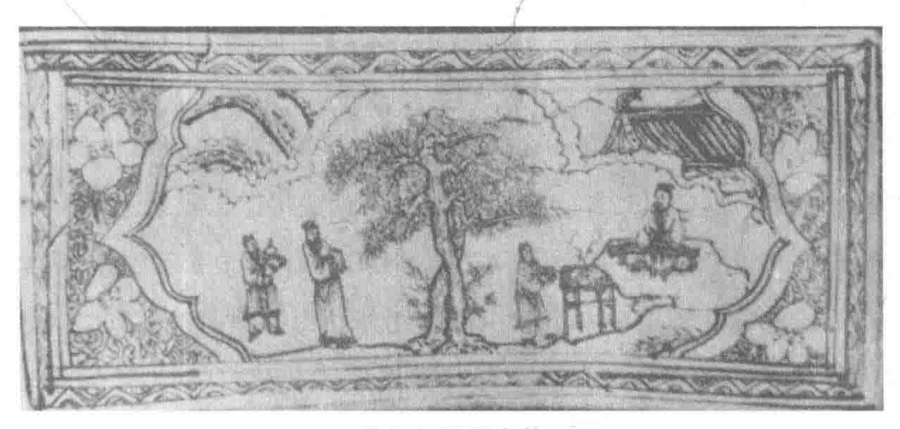
南宋“玉壶冰琴”（背面）

这些传世古琴，无论是唐宋，还是元明，乃至清以来的珍品，均在“活态”中得到保护，即在琴家手中时时修整，代代相传，在“活生生”的状态下度过千年时空来到今天。这是古琴这件乐器所特有的品质与特点，也为当代保护提出了值得思考的问题：古琴应当是“博物馆”式的保护，放在“现代化”的恒温箱中，成为宝贵的“木乃伊”；还是“活态保护”，让它活在琴家的手中，活在古琴原有生态的环境下，保持其故有的活力，使其活在应有的音乐生活中，成为可为现代音乐生活服务的、鲜活的“艺术品”？

（五）金代“濮阳抚琴图瓷枕”

金代《濮阳抚琴图瓷枕》，濮阳市博物馆旧藏。枕作长方形。长39.0厘米、宽16—17.5厘米、高12.0—13.0厘米。瓷枕“四周画花草动物，听琴图绘于枕面上。枕面边框内用曲线绘成菱形开光，开光外饰云纹及花卉，开光内正中绘两棵大树，右侧一人盘腿席地而坐，腿上置琴，以两手抚之。身旁几上焚香，烟气袅袅，一侍童正端茶送于几上。树左侧起来一人拱手致意，其后也有一侍童捧葫芦状物随行。”[1]

① 《中国音乐文物大系·河南卷》，大象出版社1996年版，第157页。

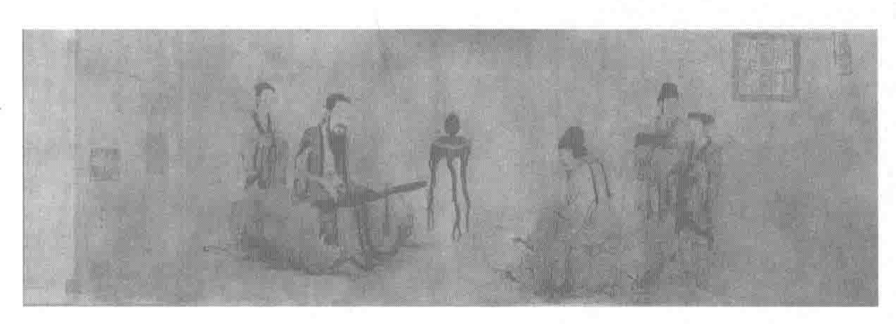


濮阳抚琴图瓷枕

这幅图画的是一“主人”正在抚琴，一位侍童在一边焚香。这时，另一“客人”带着侍童到访，正在作揖行礼。表现了山野中主客间的以琴会友，以音乐交流的生活场景。

（六）元代《伯牙鼓琴图卷》

元代的这幅《伯牙鼓琴图卷》，“王振朋作。绢本，水墨。纵31.4厘米、横92.0厘米。”“图绘伯牙鼓琴故事，用白描法，淡墨渲染。伯牙袒胸坐石上，置琴于膝，神情专注，正在演奏。子期侧身叠腿坐石上，双手合掌，一足微翘，似随琴声打着节拍。二人身后各有侍者。”[1]



元代《伯牙鼓琴图卷》

① 《中国音乐文物大系·北京卷》，大象出版社1996年版，第243页。

五 明清时期的古琴

明清时期，留下了现存最早的琴谱——朱权编辑的《神奇秘谱》，就是这时留下的曲集。这部以12年之功，于1425年编成琴谱，收录了六十多首琴曲。我们熟悉的《广陵散》《高山》《流水》《阳春》《酒狂》《梅花三弄》《潇湘水云》等，都在此琴谱中有记载。除此之外，每首琴曲前都有“解题”，对该曲提供了必要的解释与相关史料，继承了古代书目提要的传统，也给古琴打上了文化的烙印。明清两朝，对古琴的琴声，冷谦《琴书大全·琴制》中有“九德”之说：奇、古、透、静、润、圆、清、匀、芳。他在《太古遗音》中又有“十六法”之说：轻、松、脆、滑，高、洁、清、虚，幽、奇、古、澹，中、和、疾、徐。再到清代的徐上瀛，在其《溪山琴况》中总结成“二十四况”：和、静、清、远，古、淡、恬、逸，雅、丽、亮、采，洁、润、圆、坚，宏、细、溜、健，轻、重、迟、速。使古琴从对音色的评价，从不同的演奏方式获得不同的声音性格，再从不同的声音性格发展到具有审美含义的风格追求。


明代《无款琴会图》

（一）明代《无款琴会图》

山东省博物馆所藏的《无款琴会图》，是一幅明代绢本画卷。它纵198.0厘米，横93.0厘米。画卷表现的是，在“苍劲挺拔、浓荫蔽日的松林中，一弹琴者正聚精会神、毕其全力地演奏着，那悠扬的琴声于阵阵松涛声交织起来，在山野中久

久回荡”[①]。

图中有7位听琴者，他们有坐有站，个个眼神专注；有的站者还身体稍前倾，更显出感动之状。还有一老者带着一位携琴侍童匆匆赶来。古琴典型的“文人雅集”跃然画上。

（二）明代《仇英仕女演乐图》

自贡市盐业历史博物馆藏明代《仇英仕女演乐图》绢本画卷，纵150.0厘米，横61.3厘米。这是一个小型乐队的组合，“系8名仕女组成，皆头梳云鬓，戴花饰，上衣紧口袖，腰系丝绦，长裙曳地，席坐在毡毯上。乐队左侧一组4人：居中向左，第一人身着红披肩，双手抚琴，为乐队主奏；依次左第二人弹奏琵琶……演奏环境为士大夫庭院，以假山花木相衬映，演奏者坐在平台上，周围有护栏，画面中心点有一小香炉，前后有两只孔雀相呼应”[②]。



明代《仇英仕女演乐图》

这是一幅古琴与小乐队合奏的画面。图画的正面是一仕女弹琴。在她两边共有7人分别演奏琵琶、三弦、拍板、箜篌、笙、箫、笛等乐器。

① 《中国音乐文物大系·山东卷》，大象出版社2001年版，第232页。

② 《中国音乐文物大系·四川卷》，大象出版社1996年版，第166页。

（三）明代《蕉荫抚琴图》

在明代陈洪绶《杂花图》中，有一人弹琴，一人听琴，还有一侍童的《蕉荫抚琴图》："主人端坐抚琴，周围蕉叶繁盛。对面石上坐一高士，品茗听琴。人物神态自然，芭蕉奇石尤显清幽。恽寿平题诗云：'蕉花影里绿云蒸，深翠如烟复毾㲪；石上横琴心更适，空杯斟尽玉壶冰。'"①



明代《蕉荫抚琴图》

这幅画知音间在蕉荫下抚琴听琴，题诗中突出在"绿云蒸"的蕉花影中和像"毾㲪"（毛织毯）似的深翠蕉叶中，两人以琴做伴时"心更适"和"玉壶冰"的心境。

（四）明代"朱申凿墓抚琴瓷俑"

明代的这件"朱申凿墓抚琴瓷俑"，1991年3月于成都市龙泉驿区朱申凿墓发掘出土，现存成都市龙泉驿区博物馆。它为"瓷质，彩轴，琴断裂修补。俑头戴帻，着宫廷服，体态丰满，双目凝聚。右手举琴（马）上方，若弹拨后离弦状，左手抚琴弦。琴架在两个双叉形架上。"②

① 《中国音乐文物大系·上海卷　江苏卷》，大象出版社1996年版，第262页。

② 《中国音乐文物大系·四川卷》，大象出版社2001年版，第234页。



明代《朱申凿墓抚琴瓷俑》

这件“抚琴瓷俑”是将琴放置在“双叉形”琴架站着弹琴，比较少见。这个瓷俑身着官服，体态丰满，神态安然自若，弹琴的右手动感生动，像在弹琴的状态中。作为一个生活条件优越的弹琴者，他是在什么情况下弹琴，为谁弹琴不得而知。瓷俑所表现的，还是与“轻、微、淡、远”的主要古琴音乐风格相一致。

（五）明代“抚琴铜俑”

明代的这件“抚琴侗俑”，20世纪50年代末征集，现存四川省博物馆。其为“青铜质。保存完好。俑高15.9厘米，琴长14.37厘米、宽顶部1.41厘米、底部1.98厘米。坐式，着道装，衣纹有如当风，闭目含笑，左手按弦，右手拨琴。胡须飘然，造型生动。”①

① 《中国音乐文物大系·四川卷》，大象出版社2001年版，第234页。



明代“抚琴铜俑”

这尊铜俑塑造的老者，完全沉浸在自己弹琴营造的音乐气氛中。人们可以想象，这位老者的琴曲弹得自如，心里才能安静；琴曲弹得潇洒，心中才会自得；琴曲弹到“得意忘形”时，脸上才会泛出满意的微笑。从老者的脸上，我们仿佛听到了他的琴声悠扬，乐意浓厚，像远处传来一首《逍遥游》，响彻在深山宁静的道观中。

（六）清代《周鲲抱琴访友图》

山东省博物馆收藏的另一幅清代《周鲲抱琴访友图》，也是一幅绢本画卷。它纵76.0厘米，横49.5厘米。“所绘山高林密，胜景幽雅，携琴二人虽偏居一隅，却不失为全图点睛，展示了作者驭宏观场景与刻划微观细部具有的精致技艺。”[①]

① 《中国音乐文物大系·山东卷》，大象出版社2001年版，第232—233页。



清代《周鲲抱琴访友图》

这幅画作表现了主人隐居山林，有客人来访的情景。画面上的人物只画了两位客人：一位老者，带着一位携琴的侍童。老者回身像给侍童交代些什么，侍童俯首弯腰应承着。这幅画好像在说：在生活中，古琴是人们生活中的需要，也是人们生活中的一部分。文人访友，带上自己心爱的古琴，在主人家中酌酒对弹……在远离尘世的山间小屋里，切磋琴艺，畅谈人生，好不如意！

（七）清代《钟离尚滨绘颜伯珣抚琴图》

山东省博物馆收藏的还有一幅清代《钟离尚滨绘颜伯珣抚琴图》，也是一幅绢本画卷。它纵184.0厘米，横76.0厘米。“无论山石林木、溪水河流，还是人物情态都刻划细致，表现准确。高山巍峨，青松掩映之下，三位长者抚琴

吟唱，情趣高雅，乐韵怡人，吸引知音不断前来。”[1]



清代《钟离尚滨绘颜伯珣抚琴图》

与上幅画一样，这幅画表现了在知音之间，以琴作伴，以乐会友，以三几人为伍，在“操弄”和“吟诵”之中，寄情于高山，寄情于流水，在远离尘世的宁静中寻找精神的寄托，寻求灵魂的慰藉。

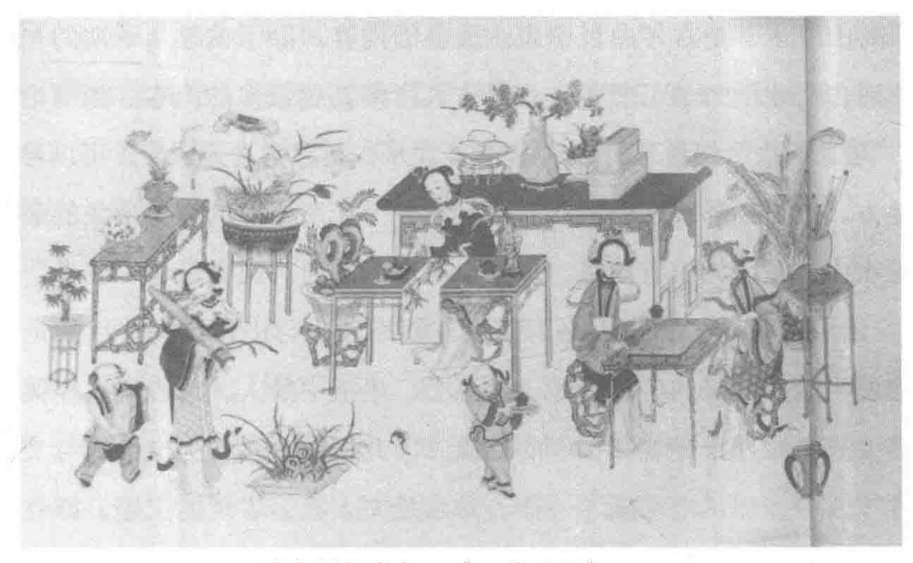
除古琴之外，其他乐器都缺乏这样的社会功用。这些画卷反映了古琴这一乐器特有的文化功能。

（八）清代杨柳青年画《四艺雅聚》

这幅清代嘉庆四年所绘的杨柳青的这幅年画《四艺雅聚》，现藏天津杨柳青博物馆。其长103.0厘米、61.0厘米，“取材于康熙埋藏同名珍本画的意境，原画绘春秋晋人俞伯牙（琴），三国赵颜及南、北斗二星君（棋），晋王羲之（书），唐王维（画）等6位先贤，集成‘琴棋书画’四艺雅聚图。笔墨、韵趣颇似宋元人物画的格调。此画通过4位窈窕淑女对弈、绘画并携琴欲奏的场面，表现了

① 《中国音乐文物大系·山东卷》，大象出版社2001年版，第234页。

高雅的格调。”[①]



清代杨柳青年画《四艺雅聚》

这幅年画，与其他反映古琴内涵的图画不同，它以“琴棋书画”入“年画”，要的是热闹祥和的情调，因此画面表现的是宁静中见华丽，在高雅中见富贵。将历史上“琴棋书画”的泰斗人物的作品作为画的内容，突出了“文化”的气质，也与年画的基本格调相统一。

六 古琴丰富的文化内涵

琴家们常说，古琴的资料有“琴曲三千，解题六百”，这是一个表示琴学资料丰富的概要的说法。具体说来，在查阜西编撰的《存见古琴谱辑览》中，共收录历代曲目658首，每首曲目均有“解题”，传谱累计3365首，其中有的曲目名称相同，但曲调与结构不同，所以“同名异曲”者较多。从解题中可以看出，琴曲所包含的，与中国传统文化紧密相关，也从各个方面折射出古琴丰富的文化内涵。以下谨举其要，列举如下。

① 《中国音乐文物大系·陕西　天津卷》，大象出版社1996年版，第222页。

（一）高山流水，比德附意

“高山流水”是古琴曲目中表达最多的内容。除了伯牙与子期的知音故事外，对山与水的寄情与赞美，也是古人所涉话题最多的内容。如《论语》记载：“知者乐水，仁者乐山。”说智者喜欢水，是因为水无定形，可以渗透到任何地方，也可以形成任何形状。水具有一个无所不达的智慧形象的品质。仁者喜欢山，是因为山有稳重、尊严、宽厚的品质，山象征着“仁者”的品质。《论语》将智与仁作为人格的两个方面来和水与山作比喻，目的是为了清楚地说明两种人格的各自特征。实际上，生活中的人，或者说人格健康的人，多少都同时存在智者和仁者的品质。因此，在主要作为文人或与文化相关的古琴曲中，和“山水画”一样，常常是文人墨客表现的主题。即在山水中寄托情思，在山水中得到精神慰藉，也在山水的寄情中抒发理想和情怀。正像人们对玉的喜好一样，玉给人的是温润、缜密等品质。《礼记·玉藻》说：“君子于玉比德焉。”《礼记·聘义》记载了孔子对玉的看法：几乎包含了仁、智、义、礼、忠、信、天、地、德、道这些儒家学说的所有品质，所以“君子贵之”[①]。说明君子佩玉是为彰显品格，也是人格追求的象征。琴曲《高山流水》，或在此基础上分别成《高山》《流水》二曲，“比德附意”与“君子佩玉”的内涵是一致的。

魏晋时就有《三峡流泉》的琴曲。唐代李白《听弹琴诗》：“客心洗《流水》，遗响入‘霜钟’。”《游五松山》：“响入百泉去，听如三峡流。”据宋代朱权所编《神奇秘谱》(1425)记载：“《高山》《流水》二曲，本只一曲……至唐分为两曲，不分段数。至宋分《高山》为四段，《流水》为八段。”《西麓堂琴统》(1549)亦称：“《高山》《流水》，盖祖史传伯牙、钟期事。初本一曲，唐人始二之，宋又列段。大抵皆发山水之趣。操缦者以意逆之可也。”《天闻阁琴谱》(1876)记载的张孔山《大流水》，在明代分为8段的基础上发展成9段，增

① 孙希旦：《礼记集解》，中华书局1989年版，第1466页。

加了“滚拂”奏法，以表现水流湍急、波涛翻滚的情境，所以也称《七十二滚拂流水》或《大流水》。现有管平湖先生根据《天闻阁琴谱》所打谱的《大流水》，和詹澄秋先生根据《德音堂琴谱》(1691) 打谱的《小流水》，二者都是《流水》的不同代表。对《流水》众多的解释中，张孔山的弟子欧阳书唐的理解最让人信服：

> 起手二、三段叠弹，俨然潺湲滴沥，响彻空山。四、五两段，幽泉出山，风发水涌，时闻波涛，已有蛟龙怒吼之象。息心静听，宛然坐危舟、过巫峡，目眩神移，惊心动魄。几疑此身在群山奔赴、万壑争流之际矣。七、八、九段，轻舟已过，势就徜徉，时而余波激石，时而旋洑微沤，洋洋乎！诚古调之希声者乎！

欧阳把该曲与长江三峡联系在一起，他的比喻三峡形象生动，音乐内涵丰富：像山峡的画面由远至近，由静至动，有如一幅酣畅淋漓的泼墨大写意画。

（二）梅花高洁，三弄清幽

梅花和竹子都是古代文人最喜欢赞美的对象，也常常是画中的主题。《梅花三弄》是琴曲中赞美梅花的范例。《梅花三弄》又称《梅花引》、《梅花曲》、《玉妃引》，最早载于《神奇秘谱》(1425)，并广泛流传。

该曲改编自东晋的桓伊的同名笛曲：“昔桓伊与王子猷闻其名而未识，一日遇诸途，倾盖下车共论。子猷曰：‘闻君善于笛？’桓伊出笛为《梅花三弄》之调。后人以琴为三弄焉。”

说桓伊与王子猷相互闻名于对方但未相识。有一天，他们在途中相遇，马上下车谈论音乐。子猷说：“听说君善吹笛？”桓伊拿出笛吹了一首《梅花三弄》的曲调，后人由此用古琴来演奏这首“三弄”。《枯木禅琴谱》(1893) 记载：“曲音清幽，音节舒畅，一种孤高现于指下；似有寒香沁入肺腑，须从容联络，方得其旨。”表现了飘洒着“寒香”的梅花，在万木潇瑟、风雪飘零的严

冬中，一花独放的孤傲性格。“三弄”指的是梅花的“主题”在不同的音色（泛音或按音）和不同音乐处理上作三次不同的音色“变奏”来赞美梅花。

《神奇秘谱》中《梅花三弄》的小标题是：1.溪山夜月；2.一弄叫月，声入太霞；3.二弄穿云，声入云中；4.青鸟啼魂；5.三弄横江，隔江长叹声；6.玉箫声；7.凌风戛玉；8.铁笛声；9.风荡梅花；10.欲罢不能。这首琴曲充满中国古代士大夫情趣：洁身自好，顶风傲雪。这也是中国古代文人追求的精神寄托所在。

（三）得于声外，意韵萧然

音乐讲究“意韵”，更讲究“弦外之音”，琴曲也一样。好的琴曲内涵丰富，不同的人演奏有不同的韵味，不同的人演奏也有不同的深度。

沈括《梦溪笔谈·补笔谈·卷二》有一则故事说：“兴国（976—983）中，琴待诏朱文济鼓琴为天下第一。京师僧慧日大师夷中尽得其法，以授越僧义海。海尽夷中之艺，乃入越州法华山习之，谢绝过从，积十年不下山，昼夜手不释弦，遂穷其妙。天下从海学琴者辐辏，无有臻其奥。海今老矣，指法于此遂绝。海读书，能为文，士大夫多与之游，然独以能琴知名。海之艺不在于声，其意韵萧然，得于声外。此众人所不及也。”[1]

以上故事说，在北宋的太平兴国年间，琴待诏（以弹琴技艺服务于宫廷的人）京城僧人慧日大师夷中完全学到了朱文济的技法，将琴技传授给了越州（浙江绍兴）的僧人义海。义海全面掌握了夷中的技艺后，到越州法华山中继续修炼，谢绝与人交往，累计十年不下山。白天黑夜手不离弦，最终掌握了琴艺的奥妙。向义海学琴的人来自四面八方，但没人达到义海琴艺的精湛程度。义海现在老了，他的琴艺也失传了。义海爱读书，能写文章，士大夫们多与之交游，然而唯独以其琴艺高超而闻名。义海的琴艺不仅在于声音的美妙，更在于蕴涵于琴声之外萧然的意韵。这是众人无法达到的琴艺境界。

① 胡道静：《梦溪笔谈校证》，上海古籍出版社1987年版，第913页。

这则故事说明，艺术无止境，琴艺也无止境，只有不断学习，不断修炼才有可能达到一个崭新的境界，但这个境界不是任何人都能达到的。在古琴琴艺的境界中，“得于声外，意韵萧然”是值得追求的目标。这样的琴乐听来琴声之外的意蕴深厚，韵味绵长，让人有浮想联翩、思绪万千的思索和联想。

琴曲《潇湘水云》由南宋末年浙派琴家郭楚望创作。在琴谱《神奇秘谱》的解题中有这样介绍：作者“每欲望九嶷，为潇湘之云所蔽，以寓惓惓之意也”。透露出作者对国势日危的深挚关切的心情。音乐利用散音按音应合与荡吟（大幅度的吟音）等手法，成功地表现了云水掩映、烟波浩渺的艺术境界，再从这种自然意境中转向关切心情的主观抒发。现存琴谱多达50种。明代原为10段，清代发展为18段。

（四）孔子习琴，境界四重

孔子不但是教育家、思想家，还是艺术造诣高超的音乐家。孔子“学琴师襄”，是个非常有含义的故事。师襄子是当时有名的盲人乐师，既“击磬”击得好，又“鼓琴”鼓得棒。孔夫子向他学习琴曲时，他听了孔子弹琴后，按照一般的学习进度，几次都说“可以益矣”。但是，孔子对自己有对音乐不同层次的理解和不同程度的要求，认为自己的练习还不够，要再继续体会琴曲中音乐深意。经过反复练习与细心体会，最后从琴曲中悟到了琴曲中的“人”才满意。《史记·孔子世家》记载了这个故事：

孔子学鼓琴师襄子，十日不进。师襄子曰：“可以益矣。”孔子曰：“丘已习其曲矣，未得其数也。”有间，曰：“已习其数，可以益矣。”孔子曰“丘未得其志也。”有间，曰：“已习其志，可以益矣。”孔子曰：“丘未得其为人也。”有间，有所穆然深思焉，有所怡然高望而远志焉。曰：“丘得其为人，黯然而黑，几然而长，眼如望羊，如王四国，非文王其谁能为此也。”师襄子辟席再拜，曰：“师盖云《文王操》也。”

这个故事，不但描写孔子对自己严格要求，精益求精的学习态度，还描写了孔子对琴曲理解的四重境界：习其曲，将琴曲练熟了；得其数，是在熟练的基础上对琴曲的音乐内涵有了一定的感知；得其志，是在前两者基础上领悟到了音乐的实质；最后得其为人，从琴曲的领悟到音乐表现了“人”的联想。对音乐而言，这不仅是从表层的乐音听辨，到“弦外之音”的理解，再到联想这一过程的生动刻画。[①]

《太古遗音》称，此曲为周文王所作，“乱世将治，作为此曲。”1989年11月初，琴家成公亮先生应邀对明代《梧岗琴谱》记载的《文王操》进行打谱工作。经过一年多的习弹、推敲和调整，于1991年6月整理成稿，8月将此曲作为贯穿《孔子》电视剧的主题音乐。“乐曲的结构及乐思发展并未采用常见的‘渐层发展’的方式，而是以两种迥异的音乐形象互相映照对比，在琴曲中，是较为罕见的。它的曲情与《史记·孔子世家》的有关记述不无契合之处……它与《琴操》中所述文王思士兴周的内容也可作某种相通的解释。”[②]成公亮曾说：“打谱是对琴曲精神的理解，是对谱面的感受，最后是对琴乐人性的认识。”在这首《文王操》中，凝结着打谱并演奏者的理解、演绎和音乐的处理，也让听众听到了记载在纸面上的符号，幻化成的美妙古曲。

（五）刚肠疾恶，刚直不阿

嵇康，因反对司马昭的专制而被杀害。临刑前，嵇康神态自若，在奏完一曲后长叹：“《广陵散》于今绝矣！”之后从容赴死，给历史留下了悲壮的美谈。嵇康是今安徽宿县人，因家境贫困又早年丧父，使他发奋努力，在音乐、文学和玄学上无不精通。他“刚肠疾恶，轻肆直言，遇事便发”的性格，与司马昭集团结下私仇。司马氏集团借他为友人吕安被诬辩护之机，乘机杀他和吕安。虽有三千人为其请愿而终不能成。因此，嵇康成了正直、刚

① 崔宪：《弦外之音与孔子学琴》，《光明日报》2005年7月27日。

② 成公亮：《〈文王操〉打谱后记》，《中国音乐学》1994年第3期。

烈知识分子的代表，为后世同情和称颂。《广陵散》也成了后人歌颂他及赞美知识分子刚直不阿的性格的佳作。

《广陵散》最早见于《神奇秘谱》(1425)。从它的曲中小标题看，题材内容与《聂政刺韩王曲》有一定的联系。中国的古代音乐都是在传与不传之间，时隐时现的状况下得以保存下来的。现在我们听到的《广陵散》，并不能说就是嵇康当时弹奏的曲子。更应该说，这首独特的琴曲，是对嵇康的缅怀，对中国知识分子的同情和对专制主义的愤慨，在历代琴人的不断加工、整理下而形成的精品。如果说《广陵散》的音乐起伏大而与大多数琴曲不同的话，那么在韩愈的《听颖师弹琴》中有相同之处：

> 昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。喧啾百鸟群，忽见孤凤皇。跻攀分寸不可上，失势一落千丈强。嗟余有两耳，未省听丝篁。自闻颖师弹，起坐在一旁。推手遽止之，湿衣泪滂滂。颖乎尔诚能，无以冰炭置我肠！[①]

颖师是一位善弹古琴的和尚，李贺也有《听颖师弹琴歌》的诗，说明颖师在与文人的交往中，琴艺得到文人们的充分肯定。诗中说：琴曲一会儿像挚友间说话轻柔细语，一会儿像战士上战场那样高亢雄壮；一会儿像浮云柳絮般的远扬，一会儿再像群鸟中的凤凰那样引吭，声音嘹亮；接下来琴声的起伏，如高山上的瀑布：开始“分寸不可上”，继而又“一落千丈强”。我虽具两耳，但未必听得懂音乐。自听颖师弹琴，让我感动得起坐不安。音乐突然停止，我已泪雨湿衣。颖师啊！你的音乐就像冰炭在我胸中让人受不了。

韩愈的这首诗十分到位地描述了颖师弹琴给人的感动和体验，让作者说自己这个不太懂音乐的人听了颖师的演奏都如冰炭在胸，让人激动不已。

---

① 《唐诗选》(下)，人民文学出版社1987年版，第67页。

这首诗可以说明，琴曲虽多有“轻、微、淡、远”的品质，但这种“轻柔细语”，“高亢雄壮”；“浮云柳絮”，“凤凰引吭”；“分寸不可上”，“一落千丈强”的对比，不但是琴乐的内涵，也可引申到其他音乐的理解中。

（六）至味归淡，道心如许

琴曲的风格丰富多彩，如果说《广陵散》是表达激越音乐的代表，那么，“至味归淡”又是道家的另一种音乐的风格追求。如谢祖瀛《听练江弹琴》：

> 练江上人豁胸襟，色相俱空无尘侵。坐禅焦山二十载，海云堂前云水深。周鼎汉炉摩挲久，归来携得一张琴。坐对蒲团听再鼓，枯桐可使徽黄金。黄钟大吕宫商叶，天风海涛气萧森。泠泠七弦和且缓，万籁群息沈幽阴。细弹轻抚调徵羽，静中端倪妙难寻。最是听到无声处，神游太古德愔愔。乃知至味归淡泊，道心如许清人心。君不见《广陵》传自嵇中散，汎汎大雅留遗音。雅奏曲终霜月白，霜满青天月满林。[1]

诗中说，练江和尚心胸开阔，色相皆空不受尘世侵扰。在焦山修禅20年，海云堂前云水深。擦拭周鼎汉炉般的禅修后，归来时得到古琴一样的收获。坐在蒲团上对面再听弹琴，桐木琴面上的琴徽有如黄金。在黄钟大吕般的琴乐中，风卷海涛的气息阴沉。琴上的七弦和谐舒缓，万物无声沉浸在幽静阴沉的气氛中。细弹轻抚操弄琴曲，静中的端倪微妙难寻。当听到琴曲的无声之处，最像神游远古时听到和悦的德音一般。这时，才知道最有韵味的琴声都归结到淡泊之中，才知道道心如此清静人心。君不见《广陵散》传自嵇康，泛泛的大雅之音留下遗响。雅静的琴曲结束时月已白如霜，漫天的霜白映衬着满林的皓月。

这首诗强调的，是道家所尊崇的“淡”味，“至味归淡泊，道心如许清人

① （清）葛振元、杨钜撰：《光绪沔阳州志》卷十二，江苏古籍出版社、上海书店、巴蜀书社，第663页。

心”是诗的核心内容。与“中、正、平、和”相比，这又是一种琴乐的境界。

结束语

以上仅举有代表性的出土文物、图像和绘画将古琴的历史略作介绍，也仅举几个有代表性的琴曲说明其文化内涵。古琴音乐是士大夫的音乐，其中最能体现儒家思想；古琴音乐是“修身养性”的手段，主要由演奏者自弹，也由演奏者自赏；古琴音乐有不同的流派，也有不同的个人艺术风格；古琴还是一件最有文人气质的乐器，它的造形、题款、装饰等外部特征，最能体现不同的文人风格。总之，古琴及其音乐是中国传统文化的代表之一，它在数千年的传承中，如一叶扁舟过小溪、进大河，闯激流、渡险滩，历尽万难来到了21世纪的今天。这是古琴的幸运，也是中国传统文化的幸运。

白居易曾在《废琴》的诗中感叹：“丝桐合为琴，中有太古声。古声澹无味，不称今人情。玉徽光彩灭，朱弦尘土生。废弃来已久，遗音尚泠泠。不辞为君弹，纵弹人不听。何物使之然，羌笛与秦筝。”虽然古琴充满了“太古”奇声，但它“澹无味”的琴韵不合“今人情”。玉徽没了光彩，朱弦沾满了尘土。废弃已久，遗音还在。虽然乐意为人弹，但弹了也没人听。原因何在呢？羌笛与秦筝。

唐代的羌笛和秦筝早已不是古琴的对立物，但今天的“羌笛”与“秦筝”的力量可能更强大，更直接地影响着古琴及其艺术的传播与继承。白居易千年前的感慨虽然悲凉，但古琴仍然流行至今，并在现代生活中独居一隅。作为“非遗”的重要保护品种，古老的古琴艺术在全球经济一体化的格局下，在农业社会向工业社会转型的过程中，在现代“羌笛”和“秦筝”的影响下，为激发国人的文化自觉，为中国和世界文化再添光彩！

（本文是2006年6月始为活动“和鸣——古琴艺术进大学”准备的讲稿。）

附言：感谢林晨给本文给予的帮助！

成语中的音乐

一 黄钟大吕与八音和鸣——战国初期的曾国乐队

黄钟大吕、八音齐鸣是我国古代音乐中所用的两句成语，以“黄钟大吕”来形容音乐的庄严、文辞的庄重或场面的热烈等等；以“八音齐鸣”来形容各种乐器一起热烈地演奏。黄钟、大吕，原为12个乐音中第1、第2个乐音的名称，引申为“洪亮的乐音”；“八音”则是我国古代各类乐器的总称，《国语·周语下》对八音记载是：“金石以动之，丝竹以行之，诗以道之，歌以咏之，匏以宣之，瓦以赞之，革木以节之。”金即钟（青铜制），石即磬，丝即琴、瑟，竹即箫、管，匏即笙、竽，瓦即埙（土烧制），革即鼓，木即柷、敔（“雅乐”所用的打击乐器）。这是西周时期乐队的组合及各种乐器在“乐舞”中作用的概要描述，也是王侯所享用的“宫廷音乐”的具体写照。虽然文献早有记载，但如非亲眼所见，世人很难想象我国2400多年前乐队的组合，也很难想象青铜文化最高峰时期音乐水准的真实情况。1978年在湖北随县出土公元前433年的曾侯乙编钟及乐队，包括了“八音”中的大多数乐器：计编钟65件（含楚王镈钟1件），编磬32件，25弦瑟12件，10弦琴1件，5弦调音器具——均（yùn）钟1件，篪2件，排箫2件，笙6件，鼓4件——建鼓、悬鼓、有柄鼓、扁鼓各1件。编钟最大的1件重203.6公斤，最小的1件重3公斤；总重量为2567公斤。钟体上刻有2800多个音乐铭文，每件钟均可分别在“正鼓”和“侧鼓”部位敲出两个乐音，敲

击部位还有铭文予以说明其具体音高。这使人们不但可以听到2000多年前的青铜乐钟的声音，而且可以看到由这套编钟组成的乐队。这个乐队的乐器组合，在今天看来都具有相当的规模，用它来奏乐，既有钟的洪亮，又有磬的清越；更有笙、瑟的流畅，还有建鼓的辉煌。真可谓“八音克谐，无相夺伦”（《尚书》）。曾侯乙墓的出土，是20世纪我国最重要的音乐考古发现之一，它不但展示了丰富多彩的古代乐器，也改写了先秦的音乐史。

——原载《光明日报》2005年2月16日第7版

二 “参差不齐”与笙箫

参差不齐，指的是排列在一起的物体长短不一，还引申为“志业不同”；“参差”还是乐器的别称，如屈原《九歌·湘君》：“望夫君兮未来，吹参差兮谁思。”《世本》将“参差”解释为“箫”：“箫，舜所造。其形参差像凤翼，十管，长二尺。”说明“参差”这件乐器由多个长短不一的管相编而成，形状像凤的翅膀。“参差”即“箫”。《广雅》解释：“箫，大者二十四管，无底；小者十六管，有底。”“有底”以蜂蜡将吹口的另一端封底，“无底”则称“洞箫”。箫现称“排箫”，以区别单管竖吹的“箫”。这种箫在汉代称“笛”，后来横吹的笛，俗称“笛子”或“横笛”。此说一。其二，“参差”为“匏笙”，据《新唐书·南蛮传下·骠传》记载：“有大匏笙二，皆十六管，左右各八，形如凤翼，大管长四尺八寸五分，余管参差相次，制如笙管，形亦类凤翼，竹为簧，穿匏达本。上古八音，皆以木漆代之，用金为簧，无匏音，唯骠国得古制。又有小匏笙二，制如大笙，律应林钟商。”匏笙与现在的“笙”相近，都以“参差不齐”的竹管合编而成，像两只“凤翼”合抱。二者的“笙簧”不同：匏笙为之以“竹”片，笙则为之以“黄铜”片；前者声音柔和，后者声音清亮。笙在先秦时有“笙磬同音”之说，即笙常与磬同时演奏，两件乐器的音色相配，具有清越、明亮的色彩。1978年出土的曾侯乙排箫为目前见到的最早的箫，其竹制13管，最长者22.5厘米，最短者5.1厘米。汉字“龠”和“籥”，字形都与箫、笙相近；“龢”字，也由意

符“龠”与声符“禾”组成“和谐”之“和”。这个“龢”字，本意似与笙的形制与发音有密切关系。

——原载《光明日报》2005年2月23日第7版

三 胶柱鼓瑟与琴雅筝俗

胶柱鼓瑟，原称“胶柱调瑟”，指的是将瑟的“弦柱”在调好弦后用胶固定，以便后来演奏瑟时不必再调弦，用以比喻做事拘泥于旧有的方式而不知变通。据《文子》记载：“老子曰：‘执一世之法籍，以非传代之俗，譬犹胶柱调瑟。’”又据《史记·廉颇蔺相如列传》记载：赵国有名将赵奢，能用兵。赵奢死后，赵王其子赵括带兵代替廉颇抗秦。蔺相如反对说：“王以名使括，若胶柱而鼓瑟耳。括徒能读其父书传，不知合变也。”蔺相如说赵括只知书本上的用兵方法而不会根据情况变通，以胶柱鼓瑟作比喻。瑟的调音与用兵打仗都应根据实际情况的不同而灵活地运用既定原则，而让只知兵书而不会应变的赵括去抵抗秦军，是不行的。瑟是先秦既有的乐器，直到清宫乐队仍在使用。这件乐器约100至165厘米长，以25弦为制，每弦以一枚弦柱支撑，弦柱可根据需要左右移动，以调整音高。由于瑟的弦以蚕丝为材料制成，其张力的变化随时都会影响音高的变化，在演奏前和演奏中的间隙有随时调整弦柱的必要，以保证音高的准确性。因此，瑟的弦柱不能用胶固定，否则其音准是难以保证的。瑟以“胶柱”的方式调音、演奏，都是行不通的；而以“胶柱鼓瑟”的方式做事，也往往适得其反。瑟既是古代宫廷乐队中的主要乐器，也是士大夫所听之乐中的特色乐器，如士大夫所听的是“竽瑟之乐”（《墨子·三辩》），即以竽和瑟为主要乐器演奏的音乐。筝与瑟的乐器性能相近，但弦数仅有瑟的一半——以13弦为制，亦以弦柱的移动为调音方法。瑟与筝的弦柱按音的高低排列，在乐器上形成一列斜向排列的形状，像大雁在天空飞翔的队列，古人将弦柱又称为“雁柱”。有诗人描写乐伎弹筝这样写道：“含羞整翠鬟，得意频相顾。雁柱十三弦，一一春莺语。”（张子野《咏筝》）筝在古代曾是民

间十分流行的乐器，与文人的“琴”(古琴、七弦琴)，有“琴雅筝俗”之分。瑟、筝、琴都是从先秦就广泛使用的“丝”类乐器，也是我国最古老的一组弹弦乐器。

——原载《光明日报》2005年3月2日第7版

四 秦女学筝与应手成曲

秦女学筝，比喻对所学之技手法生疏，动作不协调，用以比喻初学者的技艺生涩，它来自唐代诗人韦应物的《听莺歌》：“前声后声不相及，秦女学筝指犹涩。”说的是秦地的年轻女子刚学筝时前音不达后调的情景。应手成曲，则表示音乐的技艺高超——不仅技术娴熟，而且修养深厚，能做到音乐的表现手到曲成，并得心应手。它来自《隋书·万宝常传》：“应手成曲，无所碍滞，见者莫不惊叹。”因为万宝常是“识音人”，“幼学音律，师于祖孝征，知其上代修调古乐。周之璧翣，殷之崇牙，悬八用七，尽依《周礼》备矣。”(《隋书·音乐志中》)他不但是一位精通音乐，而且也是深知“礼乐”制度的民间乐工。对音乐的认识与了解，万宝常非但不是秦女学筝，而且达到了炉火纯青的境地。秦女学筝与应手成曲，表现的正是在音乐把握上两种不同的境界，在古代与今天这两种境界的差别都是存在的。

筝，现称“古筝”，因曾在秦地广为流传，故有“秦筝”之称，如《宋史·乐志》所载魏文帝“齐倡发东舞，秦筝奏西音”和“秦筝何忼慨，齐瑟和且柔”的诗句，就是用“秦筝”作“筝”的代称。诗中以“秦筝”与“齐瑟”并称，还说明筝擅长表现慷慨激昂的曲调，瑟则擅长演奏优美柔和的旋律。

在诸多乐器中，与琵琶相比，筝的演奏技术较易掌握，民间历来有“千日琵琶百日筝”的说法。意思是筝的学习与演奏相对容易，而琵琶的学习与演奏相对较难。但是，从音乐的角度讲，无论技术上的难与易，要能做到“应手成曲”的程度，还不仅仅是技术问题。如果没有良好的音乐修养作基础，单有高超的技艺，要做到音乐的表演“无所碍滞，见者莫不惊叹”的水

平也是不可能的。正因如此，梁朝沈约在《咏筝》中有这样描写："秦筝吐绝调，玉柱扬清曲。弦依高张断，声随妙指续。"如果"秦筝"不是音色优美，表现力丰富，要"吐"出"绝调"和"扬"出"清曲"，也是不可能的；当音乐弹到激烈处，也正是秦筝"弦断"时，音乐这时并未停顿，反随"妙指"声声不断、连绵不绝……这不仅是对秦筝技艺的微妙刻画，而且也是对音乐艺术的绝妙赞美。

——原载《光明日报》2005年3月16日第7版

五 "同声相应"与音乐世界

"同声相应"与"同气相求"，语出《周易·乾》，都是指世间万物具有"各从其类"的特性，引申为志趣相同的人会自然地走到一起。同声相应，从物体因振动而发声的物理特性看，是因物体振动频率相同或相差一定倍数所发之声可使另一物体产生共振，这种一种物理的声学现象。早在汉代的《淮南子·览冥训》中对同声相应的现象就有形象的记载："今夫调弦者，叩宫宫应，弹角角动。此同声相和者也。""同声相和"与"同声相应"同义，即在瑟（或琴）这类乐器的音高调准后，弹"宫弦"会使"宫弦"产生共鸣，弹"角弦"会使"角弦"产生共鸣。汉代高诱对此解释说："叩'大宫'则'少宫'应，弹'大角'则'少角'动。"进一步说明在瑟上弹低音的"宫"音则使高音的"宫"相应，弹低音的"角"音则使高音的"角"互动。少宫、少角，分别比大宫、大角高一个或两个"八度"：假设"大宫"每分钟的振动频率为256赫兹，"少宫"则为512或1024赫兹；如弹"大宫"弦时，这两个"少宫"弦中的任何一个都会与之产生共振。同理，"少角"与"大角"亦然。这是物体共振的自然现象。物体按稳定的周期产生振动，即可产生固定的音高，我们称之为"乐音"。乐音在有规律的组织中，则可以产生音乐所用的乐音体系，如《礼记·乐记》说："声相应，故生变；变成方，谓之音。"意思是说"声"与"声"相应，可以产生"变化"；这些变化有一定的规律后，就产生了"音

乐”。又说：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。声成文，谓之音。”音乐的产生来自“人心”，由人心发出的“情感”产生“宫、商、角、徵、羽”这些乐音，经过有规律的组织，就产生了音乐（或是表现音乐的音阶，包括今天演唱、演奏所用的do、re、mi、sol、la这些唱名所表示的音阶内容）。从某个角度来看，人们在对自然界的发音方式有目的、有组织地利用，形成有特定的乐音运动形式，用以抒发情感，这就是音乐表现手段的产生而导致音乐产生的原因。由于国家的不同，民族的相异，甚至地域的差别，在对相同发音手段的利用中产生不同的乐音组织手段与不同的乐音组织形式，因此也产生出不同的音乐风格。因而，同“声”可能不同“音”，同“声”也可能不同“乐”，这才构成了五彩缤纷、风格各异的大千音乐世界。

——原载《光明日报》2005年3月23日第7版

六 余音绕梁与击节叹赏

余音绕梁，语出《列子·汤问》：“昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食，既去而余音绕梁（木丽），三日不绝。” 韩娥是先秦时的韩国歌手，曾到齐国雍门卖唱。因歌唱的技艺高超，当以“曼声”哀哭时，使“一里老幼悲愁，垂涕相对，三日不食”；又以曼声长歌时，又使“一里老幼喜跃抃舞，弗能自禁，忘向之悲也”。她走后人们还对其韵味深长的歌喉念念不忘，像是歌声的余音仍在房梁上回响。雍门这一带的人，因学了韩娥的歌唱，还以擅歌闻名。人们后来用余音绕梁表示对美好嗓音及动听音乐的赞美和回味。余音绕梁也称“余响绕梁”，或简称“绕梁”。击节叹赏，来自“击节”与“叹赏”的合用，晋代左思《蜀都赋》有“巴姬弹弦，汉女击节”句。《山堂肆考·卷一百九十六》记载：“宋汪信民尝言：‘人常咬得菜根断，则百事可做。’胡康侯闻之，击节叹赏。”后来人们用击节叹赏表示对动人音乐或优美的文辞的赞叹和欣赏。击节叹赏又称“击节称赏”、“击节称善”，如“（高允）素性好音乐，每至伶人弦歌鼓舞，常击节称善。”（《魏书·高允传》）后也简称“击节”。

击节之“节”，原似为敲击小鼓一类的乐器，《晋书·乐志》：“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。”“汉女击节”和“执节者歌”，都是击打小鼓而歌唱。现“京韵大鼓”一类的说唱艺术，主唱者仍见保持着边击“书鼓”边说唱的传统。“击节”后也引申为“打拍子”，“节”则作“节奏”讲。余音绕梁似的动人歌喉，让人击节叹赏的感人作品，除了歌声的优美和技术的高超外，关键还在于表演者深厚的艺术修养与作品深邃的艺术内涵。否则，仅有优美的声音，过人的技巧，要使人赞叹而为之击节，还是不行的。

——原载《光明日报》2005年3月30日第7版

七 埙篪相应与笙磬同音

埙篪相应，比喻兄弟或朋友之间因关系密切而互相配合、相互照应，它的喻意来自《诗经·小雅》中的“伯氏吹埙，仲氏吹篪”(何人斯)。埙与篪这两件乐器形制各异，前者如梨形，后者如笛状(竹的两端有“底”，被称为“有底之笛”)。但因发音原理相同，音色相近，在一起演奏可以获得音色和谐的效果。笙磬同音，也比喻两个人物或事物间关系融洽，动作协调，它来自《诗经·小雅》中的“鼓钟钦钦，鼓瑟鼓琴，笙磬同音”(鼓钟)。与埙、篪不同的是，笙与磬是完全不同的两种乐器，笙以竹管中所施之“簧”，以演奏“和音”为主，一般不奏单音；磬由石或玉所制，音色清越明亮，以奏单音为主。笙磬两器同时演奏，有相互补充，相得益彰的效果。将这两种乐器称为“同音”，说明这两种乐器的音色结合有新的效果，有如两种颜色调和后产生的是第三种颜色一般。“鼓瑟鼓琴”亦含瑟与琴有和谐关系之意，另如“妻子好合，如鼓瑟琴”(鹿鸣之什·常棣)句，将妻子好合的关系比做瑟琴的和谐，可见瑟与琴的合奏与埙、篪，笙磬在《诗经》的演唱中有各分其组的作用。从乐队在音色的选择与乐器的搭配上，说明古人早已认识到的以声相类的音乐现象。以上这三种乐器的音色组合，主要用于为诗歌的伴奏：表现悠扬、低回的旋律，用埙篪；表现激越、明朗的曲调，用笙磬；表现柔美、含蓄的内容，用琴瑟。铿锵、挺

拔的音乐，有“逄(bōng)逄”的“鼍鼓”(以鳄鱼皮蒙的鼓)；深沉、忧伤的音乐，则有“将将”、“喈喈”的“鼓钟”的应和声。《诗经》中优美的诗句流传至今仍朗朗上口，韵味无穷，但伴随乐器可唱之诗的音乐早已绝响。但是，《诗经》的诗句中显露出由乐器独特音色及其音色组合的优美文字，仍禁不住让人遐想：在产生《诗》的年代和孔子删诗日子里，诗的意境不仅只是在诗的“朗诵”，诗与歌完美结合以及诗歌唱诵的余韵，也是曾在各色乐器的伴奏中，随着唱诵者的歌喉，余音袅袅、声声绕梁……

——原载《光明日报》2005年4月20日第7版

八 《二泉映月》与雅俗共赏

《二泉映月》是二胡名曲，由“瞎子阿炳”创作并演奏，是传统音乐曲目中的精品。雅俗共赏，指艺术作品等具有文化水平高与文化水平低的人都能欣赏的品质，颇有褒奖之意。明代孙仁孺《东郭记·八·绵驹》载：“今者来到这高唐地面，闻得有绵驹善歌，雅俗共赏。”绵驹善于歌唱，并能做到不同文化程度和不同欣赏水平的人都能喜爱，是难得的好歌手。汉代刘向《新序》记载宋玉的话：“客有歌于郢中者，其始曰下里、巴人，国中属而和者千人，其为阳陵、采薇，国中属而和者数百人，其为阳春、白雪，国中属而和者数十人而已也。引商刻角，杂以流徵，国中属而和者不过数人。是以其曲弥高者其和弥寡。”这里宋玉把能“和”(Hè，应和)之曲，分为四等：下里、巴人，和者千人；阳陵、采薇，和者百人；阳春白雪，和者数十人；“引商刻角，杂以流徵”的高难唱法，“和者不过数人”。后世将“雅、俗”比喻为“阳春白雪”与“下里巴人”，也将原来四等简成两等。“客”从何处来到楚国的郢都无考，但能唱三类曲目和一种技巧复杂的曲调，不是简单的事。郢都人对歌唱艺术的认识理解，有雅俗之分，对歌唱艺术的应和能力也有高低之别。如果对音乐作品的理解或对音乐表演的感知人人相同，个个相似，音乐艺术也就没有品位之分了。好的音乐作品或表演艺术，在不同的场合或不同的观

众中有不同的定位。在传统音乐中，有的属雅，如昆曲、古琴；有的为俗，如民歌、小调或戏曲。京剧曾从俗到雅，也有雅俗共赏的光景。音乐作品能称得上雅俗共赏的常常是精品，《二泉映月》可算其中之一。它出自民间艺人阿炳，当是俗；出自道士华彦钧，当是雅。此曲由音乐爱好者演奏，优美动听，可谓俗；由二胡演奏家拂弄，韵味无穷，可称雅。短短几分钟的一曲“二泉”，初听悦耳，流韵深厚；又听赏心，魅力无限；再听屏息：弦里弓外似寒泉冷月，声里音外见凄楚悲凉……如字字含未尽遗韵，又如句句有绵长余响。听“二泉”，一把二胡声声带泪，虽也偶见光明，但终归泪干心碎。如此操琴，雅俗难分；这般处理，忧喜难辨。这正是此曲的优良品质所在，也是它能成雅俗共赏佳作的原因。

——原载《光明日报》2005年7月13日第7版

九 弦外之音与孔子学琴

弦外之音，也称弦外之意，表示音乐演奏时听到或感悟到的并不是乐音本身，而是乐音之外的涵义，有如“言外之意”。从音乐本身来说，这种音乐的言外之意即“音乐的意蕴”或“音乐的蕴含”，它与诗歌中的“诗意”十分相近。在艺术的感知中，音乐的意蕴与诗意，都有“只可意会，不可言传”的特点。《宋书·范晔传》载：“吾于音乐，听功不及自挥，但所精非雅声，为可恨。然至于一绝处，亦复何异邪。其中体趣，言之不尽，弦外之意，虚响之音，不知所从而来。”意即“音在弦外”或“意在弦外”的体验，“不知所从而来”。

孔子是我国古代的教育家、思想家，还是艺术造诣高超的音乐家。他一生爱唱歌，并随时向比自己唱得好的人学习；他会弹琴（古琴），在学琴的过程中表现出认真的学习精神，也表现出对音乐细腻的理解与深刻的感知能力。据《史记·孔子世家》记载，他学习鼓（弹）琴十分认真：“孔子学鼓琴师襄子，十日不进。师襄子曰：‘可以益矣。’孔子曰：‘丘已习其曲矣，未得其数也。’

有间，曰：‘已习其数，可以益矣。’孔子曰：‘丘未得其志也。’有间，曰：‘已习其志，可以益矣。’孔子曰：‘丘未得其为人也。’有间，有所穆然深思焉，有所怡然高望而远志焉。曰：‘丘得其为人，黯然而黑，几然而长，眼如望羊，如王四国，非文王其谁能为此也。’师襄子辟席再拜，曰：‘师盖云《文王操》也。’”师襄子是当时著名的盲人乐师，会“击磬”，也会“鼓琴”，孔夫子向他学习琴曲时，他几次让孔子“可以益矣”，但夫子都认为自己的练习还不够，要再继续体会音乐的意蕴，经过反复练习与细心体会，最后从琴曲中悟到了“人”才满意。这个故事除了描写孔子的学习态度外，还描写了孔子对琴曲《文王操》学习和理解几个不同的感知阶段：“习其曲”，“得其数”，“得其志”和“得其为人”。习其曲，只是将琴曲练熟了；得其数，是在熟练的基础上对琴曲的音乐内涵有了一定的感知；得其志，是在前两者基础上领悟到了某种音乐的实质；最后得其为人，才从琴曲中感悟到了音乐的蕴涵：像看到了一个“黯然而黑，几然而长，眼如望羊，如王四国，非文王其谁能为此也”的“人”。师襄子并没有告诉夫子所习琴曲的“内容”，但夫子经过自己的练习与体验，感悟到了这曲子表现的是“文王”。这不但令师襄子惊奇，而且让他对夫子肃然起敬，说老师也说过这首琴曲是《文王操》。故事对孔子的学习精神充分肯定，对他的音乐理解能力也有很大的夸张。但“曲”、“数”、“志”三种不同的感知深度和表现“人”的体悟，是对琴曲的音乐从表层的乐音到“弦外之音”的理解，再到从这种理解深化为与某一个具体人的形象进行联想的生动刻画。

与其他艺术相比，音乐的不确定性最强，因而给人的感知、想象空间也最大。换句话说，音乐的艺术特性与音乐所讲究和要追求的，正是对这种弦外之音的感知。作曲家以自己的艺术感受，写成音乐作品；演唱、演奏家通过对作品谱面的理解进行再创作；听众再从实际音响的作品中去感受其中的艺术品质与艺术趣味。从作曲家到表演艺术家，再到音乐听众，是一个复杂而细致的创作与体验过程，其中的主要环节是各自对弦外之意的理解与把握。因此，对音乐作品而言，无论是创作还是欣赏，对作品的弦外之意的感

知能力越强，认知水平越高，对音乐的理解也就越深入，对音乐的解释也就越透彻。

与其他艺术相比，在语言或其他艺术手段的表现所达不到的地方，恰是音乐之所长。德国诗人海涅说过：语言停止的时候，音乐开始了……这是对语言与音乐之间的关系最准确、最生动的概括，也是对音乐应讲究弦外之音最恰当的注脚。

孔子学琴的故事，给世人感知、理解以至认知音乐作品的本质，提供了鲜活的例证。这也说明：对音乐作品弦外之音的感受与把握，不但古今如此，而且中外相同。弦外之音，不确定也不具体；弦外之意，因作品而异，因人而异，更因理解的深度而异。这是音乐作品的艺术空间所在，也正是音乐的艺术魅力所在。

——原载《光明日报》2005年7月20日第7版

为创作而思考的音乐理论研究

——童忠良学术成果的研究特色

童忠良是有自己鲜明研究个性的音乐理论家，也是资深的音乐教育家，主要从事音乐理论研究和教学，并致力于中西音乐的比较和中国传统音乐的理论建设。他在音乐基本理论，欧洲近现代和声理论，中国传统（古代）音乐理论和中西音乐比较等方面都有丰厚的研究成果。他以“对称乐学论集”来命名自己的学术论文集，正是基于总结中西音乐理论之间共同规律的理解与认识。他以作曲技术理论为主要研究对象，并坚持自己的研究理念[①]：20世纪但凡有成就的作曲家，大多同时也是理论家，或在作品中表现出有非常系统的理论体系或技术逻辑而自成一家。这些作曲家在各自不同的作曲技术理论体系中，音乐作品都具有鲜明的技术个性和个人的风格特性。对中国当代的作曲家来说，如何借鉴欧洲传统和近现代的作曲技术理论，如何在具备了很好的作曲技术理论基础和理论创新能力中，将理论创新应用于创作实践，这是他长期思考并付诸研究的主要课题。因此，他的研究并不是为研究而研究，为理论而理论，而是希望从理论上总结出西方音乐中尚未被认识的创作手法，并在旋律写作、和声语言与调性关系上，如何为中国音乐作品的创作拓展视野，增加必要的技术手段。这是他的学术成果中所清晰显现的理论目标与理论特色。

---

① 笔者在武汉音乐学院作曲系曾从童老师学作曲；1986—1989年又随老师攻读硕士学位研究生。这些研究理念，是老师的教学目标，也是自己研究的出发点。

一 以“对称”为基点的理论研究

在童老师的全部研究成果中，以“对称乐学”为内容的研究占了绝大部分，并在此基础上，进行了以“对称乐学”为轴心的中西音乐理论的比较研究。用他自己的话说是：我的研究“也许是站在另一个较高的层次上对现代与传统的理解。所谓‘超越时空的限制，寂然凝思，似悟其要领’……此要领是什么？我以为不是别的，而是支配‘中西交融’与‘古今相通’的共同自然规律。如果要再进一步问，此处所谓‘共同的自然规律’又是什么？从我切身的体会来看，我会毫不犹豫地说，这就是‘中西乐学的对称结构’。”[①]

童老师从“对称乐学”的视角，以中西音乐理论及中西音乐理论的比较为研究重点，也形成了他独特的学术研究特色。当自己的论文集[②]在上海音乐学院出版社出版时，他即在“前言”中以《中西乐学的对称结构》为题对自己的研究做了五个方面的概括。

（一）“和声功能网”与“编钟音系网”

以“同中音调”命名的和声关系，再拓展为近现代和声“和声功能网”，是童老师20世纪60年代开始进行的和声理论研究。“编钟音系网”，它是1978年湖北随县（州）出土的大型编钟的具有“𬮱曾三度”[③]特征的乐学关系分析，

---

① 童忠良：《对称乐学论集（童忠良音乐文集）》前言，上海音乐学院出版社2004年版。以下简称《论集》。

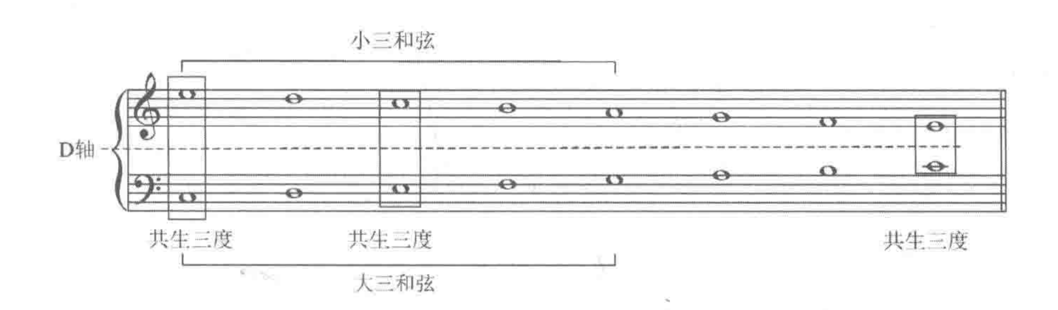
② 《论集》前言。

③ “𬮱均”“曾均”，来自曾侯乙编钟的铭文在“宫、商、徵、羽”4个基本音级上按上方大三度“宫𬮱、商𬮱、徵𬮱、羽𬮱”和下方的大三度“宫曾、商曾、徵曾、羽曾”产生十二个半音关系的“𬮱曾三度”生律关系；参见黄翔鹏：《曾侯乙编钟乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期。将“宫、商、徵、羽”称为“四基”，将“宫𬮱、商𬮱、徵𬮱、羽𬮱”称为“四𬮱”，将“宫曾、商曾、徵曾、羽曾”称为“四曾”，见童忠良：《曾侯乙编钟的三度音系》，《人民音乐》1984年第6期；另见《论集》。因“四𬮱”与“四曾”分别为“宫、商、徵、羽”的上方大三度与下方大三度，再将“𬮱”与“曾”扩展为“𬮱均（Yùn）”，是从“音级”音级向“调（均）”领域拓展的理论延伸。“𬮱下角”即来自曾钟铭文中“宫𬮱下角”和“徵𬮱下角”，“𬮱下角”具有“宫”“徵”两音上的“增五度”之意。

也是对“曾侯乙编钟的三度音系”的归纳与总结。将二者各自的对称结构进行比较，以说明二者间奇妙的内在对称逻辑：“‘和声功能网’与‘编钟音系网’作一番比较，不难发现，和声功能网的同主音调系统与编钟音系网的曾均之‘四基’、前者的同中音调系统与后者的 均之‘四基’，以及顱高位调系统与顱下角均之‘四基’、低位调系统与变均之‘四基’，重中音循环之辅下角等变换等等，都有着极其相似之处。”这是“支配‘中西交融’与‘古今相通’的共同自然规律”，也是“中西乐学的对称结构”。

（二）以D音为轴的古今对称体系

与曾侯乙编钟同时代的古希腊，其调式理论与现代音阶理论有着极其精确的对称关系。在此基础上进一步观察可以发现：在里曼学派的功能和声体系中，大小调音阶之间也存在严密的对称学理。此体系同样是以“初始音”(Urton) D音Re为轴，向上方生成大二度E音，与下方生成大二度C，产生“E－C”的“共体三度”(Simultanterz)。从这个“共体三度”出发，以古希腊的“多利亚调式”的“下行”排列与“大调式音阶”的“上行”排列对应，构成了“巧夺天工”的对称[1]：(与原图略有不同)



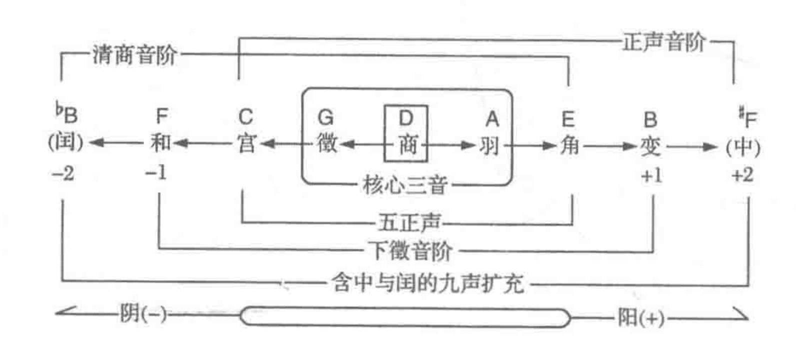
在此D轴对称的基础上，将可产生一系列“难以置信的对称美”，最后可构建出“里曼学派的重要代表人物盛克的十二音乐音和弦图”：包括C大调的7

① 《论集》，前言第8页，第二谱例的下行谱应为“低音谱号”，误为“高音谱号”。

个升、降号以内的所有和弦，其特点在于精确地体现了与“主和弦”与“主调”的“镜像对称结构”[①]。

（三）中国传统乐学中的对称关系

在中国传统音乐的乐学理论中，五声、七声是历史文献中记载的主要内容。在三种“同宫”而不同结构的七声音阶中，则是以“九声”的形式出现的。而“九声”呈现的“对称”关系，又是以“商”为“核”的[②]：

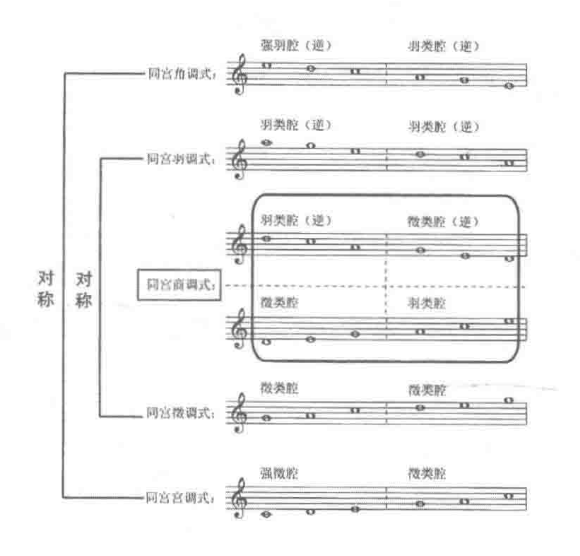


“音乐形态的研究，如果没有一定的数理逻辑，是难以进入深层的。而方位布局的图象，又是使有关数理逻辑获得直观显示的重要手段——或者说，方位图象是深层理论的最简明的阐释。”[③]用“图象”（或称“图表”）来表示一定形态的理论模式，是童老师喜欢并常用的方法之一。如上文所表述的那样，图表方式的标示，可以非常直观地让人看到在复杂的音乐形态背后那些简明的逻辑关系，如果再加上必要的数据，就更体现了严密的数量逻辑。这一方法，是将音乐形态表面的现象，用抽象的形式概括出其内在的逻辑关系，以便能够更深入地认识现象背后的本质特征。这不但是音乐形态的研究方法，也是在研究工作中认识现象与本质关系中有效的研究方法。用数理逻

① 《论集》，前言第9页。
② 《论集》，前言第11页。
③ 《论集》，前言第13页。

辑的表述不是研究目的，而是认识被研究对象本质特征的手段。

从对“九声”“以商为核”的认识，是认识的基点。从“九声”的对称中，童老师进一步将其引入各种不同的“三音列”的对称关系认识中。所得的几组不同的“对称三音列”，其中包括“同宫商调式”中的“徵类腔”与“羽类腔”(逆)对称，“同宫羽调式”中的“羽类腔”(逆)与“同宫徵调式”“徵类腔”对称，还有“同宫角调式”中的“强羽类腔”(逆)“羽类腔”(逆)与“同宫宫调式”中的“强徵腔”“徵类腔”对称[1]：



如果应用在创作中，这些具有“细胞性旋律”的三音列，是可以组织成千变万化的旋律，再加上与之成“对称关系”的变体，又可以创作出有五声特色的、丰富多彩的旋律组或旋律群。

（四）以“商”为轴的“对称”类型

在乐音体系中，对称的现象普遍存在，古代音乐如此，现代音乐也不例外。“对称就是一种特殊的变换，是事物在一定规则下的变换，而这种变换恰

① 《论集》，前言第14页。

巧又保留了事物的不变特征。”作者将对称的类型归为三类[①]：

1．反射对称：翻动式变换，相当于音乐上的“倒影”。

2．平移对称：滑动式变换，相当于音乐上的“模进”。

3．旋转对称：转动式变换，相当于音乐上的“循环”。

无论是中国五声音阶中的“宫角轴”，还是在吉卜赛的“双四声音列”；无论是欧洲的“中古调式”，还是20世纪梅西安的“有限移位调式”与“谐音和弦”；都能在“对称”的关系中，找到各自的对应位置，也从以“商”(D)为轴的对称体系中，看到中西音乐之间深层次的共同规律。

（五）“非对称”是“对称”补充

在研究“对称结构”的基础上，童老师对“不对称结构”也做了研究，提出二者相辅相成的关系：“世界是多样的，有对称就有非对称(或者反之)，对称与非对称是互相矛盾又相辅相成的……(我)着重挖掘了音乐中的等差数列、等比数列、包括黄金分割与霏波拉奇数列等的非对称特征。有趣的是，就在这些非对称的结构中，同样隐含着对称的原理。”[②]

涉及对称理论的文章，还有《论曾侯乙编钟的对称乐学》《商核论》等。

二 近现代和声的“同中音调”理论

童老师在和声学研究的成果，主要为近现代和声的“同中音调”理论。这是在传统和声的基础上，对西方近现代和声发展从“对称乐学”的角度得到的一个全新的认识。

在欧洲的大小调体系的音阶理论中，每个音级都有各自的名称：I级——主音，II级——主邻音，III级——上中音，IV级——下属音，V级——属音，

① 《论集》，前言第18页。

② 《论集》，前言第23页。

VI级——下中音，VII级——导音。其中，主音上的上下三度音级为不同方向的“中音”[①]。德国音乐理论家里曼在法国拉莫和声理论的基础上，从“音响学”的角度，将其总结为“功能体系和声”。这一理论的特点，除将大小调体系音乐中的和声归纳为“主（T）、属（D）、下属（S）”“三大功能”，II、III、VI、VII级分别分属在“三大功能”。另外，古典主义时期的调性对比关系，是以“属调”——主调的上方五度调为主；浪漫主义时期则在属调的基础上，拓展到了主调的上下三度调——中音调（M）[②]，形成以属调和三度调并用的调性关系。作为主调的延伸，浪漫主义时期又将“关系大小调”和“同主音大小调”并用，将“不同的调性”作为“相近”甚至“相同”的调性处理，这在贝多芬的创作中已有突出的表现。

到了20世纪，调性关系在主调上下方三度上进一步拓展，形成了在“中音”形成的“同中音调”。“勋伯格将中音学说引进调性领域，将各种具有三度关系的调分别称为中音调、下中音调、降中音调、降下中音调等。”[③]在1979年由武汉音乐学院主办的“第一届全国和声学学术报告会”上，他发表了三篇有关“同中音”和声理论的姊妹篇论文，后以《近现代和声的功能网》[④]为名正式出版。这是童老师对欧洲传统和声的调关系在“关系大小调”“同主音调”的基础上向“同中音调”延伸与拓展的理论总结。用他自己的话说是：“按照传统的看法，同名调是指某调的同主音调（如C大调与c小调），笔者所提出的新论点则将同名调的外延作了扩展，即除了同主音调外，还有一个与之对称的同中音调”（如C大调与#c小调）。同主音调的特征是‘主音相同，中音

---

① “同中音”概念最早由麦松(Charles Massom)于1694年提出，后被用于里曼创建的功能体系和声中；《论集》，第293页。

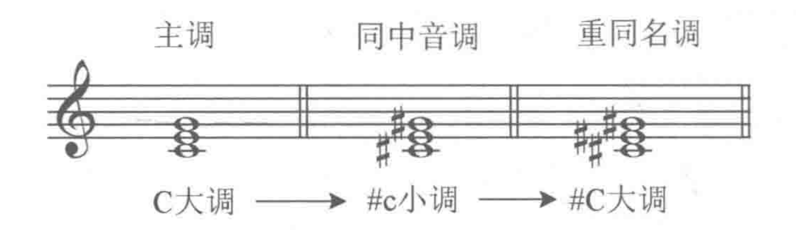
② 在德国的“功能体系和声”中，中音大三和弦标记为“M”，小三和弦标记为“m”。

③ 《论集》，第5页；勋伯格：《和声的结构功能》，上海音乐出版社2007年版，第24页。

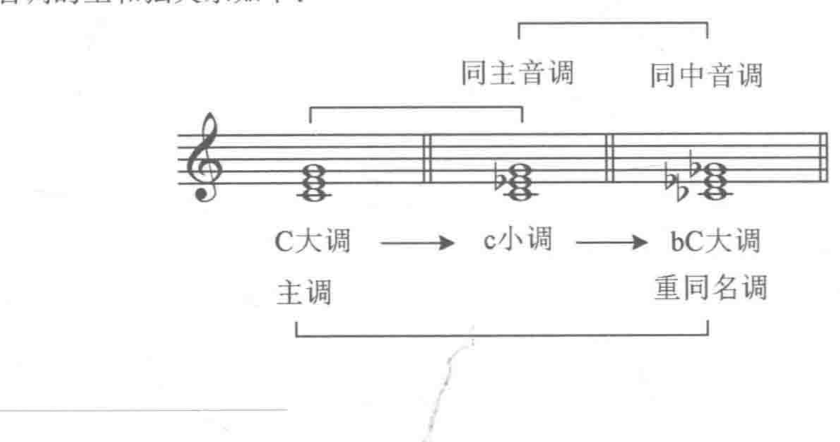
④ 童忠良：《近现代和声的功能网》，人民音乐出版社1983年版。

各异’，同中音调的特征则与引相对称，是‘中音相同，主音各异’。”①

从以上的表述中，我们可以清晰地看到他在和声“同中音调”研究的理论目标和研究逻辑：从传统的“同主音调”——“主音”相同，“中音”不同（如C大调与c小调，主音上的大、小三度音不同），扩展到“同中音调”——“中音”相同，主音之间相差半音（如C大调与#c小调）；再从“同中音调”扩展延伸到“重同名调”——“同中音调”（如C大调与#c小调），再通过“主音”相同，“中音”不同（如#c小调与#C大调），扩展为C大调与#C大调的“重同名调”关系。这是一组向“升号调”扩展的关系调。以C大调为例，升号方向的主调、同中音调、重同名调的主和弦关系如下：



相反，从对称的另一方向，主调可以扩展到另一组“降号调”的关系调：从同主音调（如c小调与C大调），扩展到“同中音调”（如c小调与bC大调）；再从“同中音调”扩展延伸到“重同名调”——“C小调与bC大调，扩展为C大调与bC大调的“重同名调”关系。以C大调为例，降号方向的主调、同中音调、重同名调的主和弦关系如下：



① 《论集》，前言第3页。

从以上两组谱例中可以看到：♯c小调与C大调之间，中音E相同；♯C大调与♯c小调之间，主音♯C相同。c小调与C大调之间，主音C相同；♭C大调与c小调之间，中音♭E相同。从传统和声的理论上看，♯C大调与C大调之间，♭C大调与C大调之间，都是相差7个升号的“远关系调”。但在欧洲近现代和声与调性的应用中，这种“远关系调”有时会作为一种“近关系”应用。这种看似“反传统”的手法，实际上是传统和声语言在历史的发展中不断扩大，调性关系不断拓展的结果，也是调性语言发展到一定阶段的手段之一。

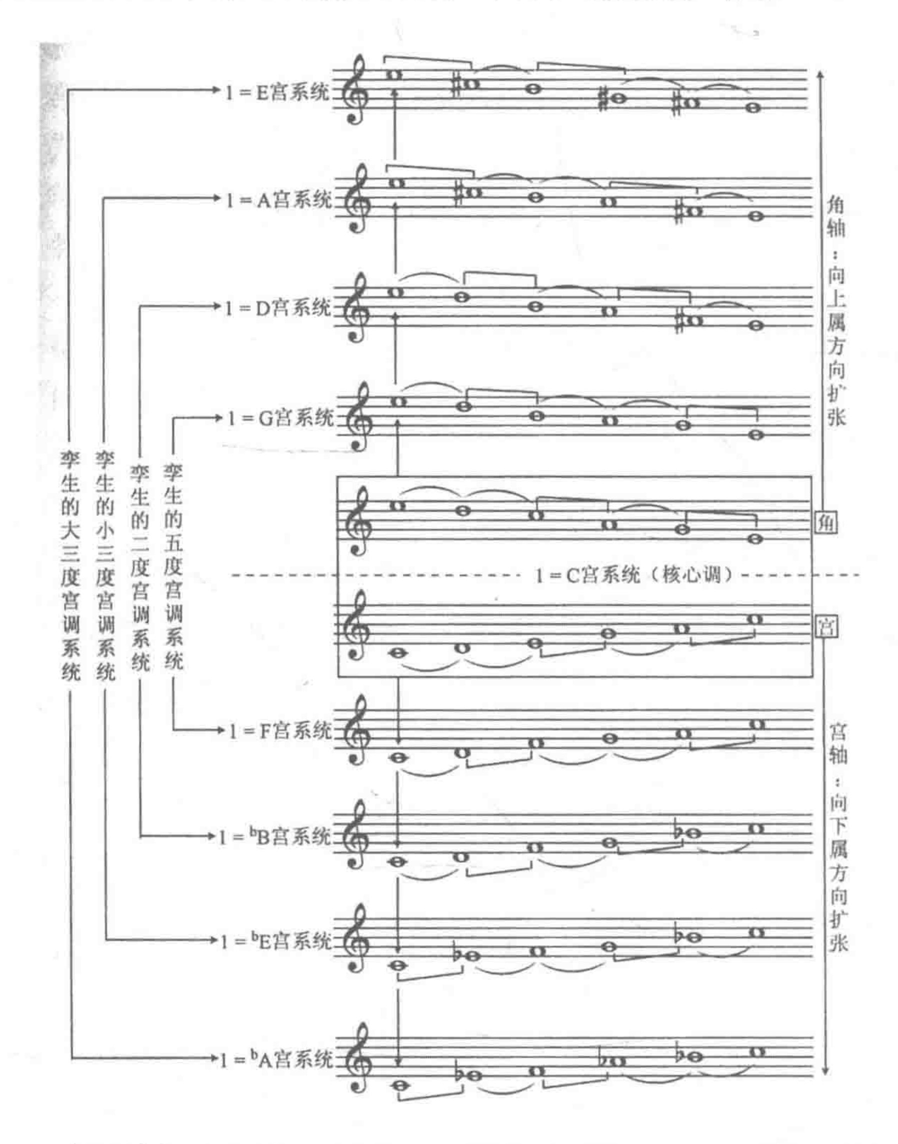
在此基础上，作者推演并“制作了一副‘和声功能网’图，从中又提出若干对称的子概念，如对称的‘宫角轴’、向对称开展的‘双属相通’、具有对称属性的‘功能两可’，将横向对称与纵向对称综合的‘功能族’、‘功能群’以及‘三大功能重新划分’等等。”①这里提出的一连串概念，是将传统和声的几个关键概念在近现代和声中做了新的解释。

一是将传统和声的“属”与“下属”，归纳表述为“双属相通”，即原来属于不稳定的两个不同功能都归为“不稳定功能”，因为从“双属”各自的方向发展，最终都会走到“等音关系”的“三全音”（或称“极音”）关系上，具有对称属性的“功能两可”性质；二是将“中音功能”独立，与“主功能”“双属功能”一起重新划分成“三大功能”；三是将“功能组”，扩大为“功能族”，最后拓展为“功能群”，并将传统和声中的“三个功能组”以“三大功能群”代之，构建与传统和声既有联系又具有新的组织逻辑关系的和声理论，以解释仅用传统理论与概念无法解释的近现代和声现象，从中汲取可资借鉴的和声创作手段。

在这些理论归纳的基础上，作者明确提出了“宫角轴”的概念，将中国五声音阶的“宫－角”对称关系与“中音功能”相联系，试图将欧洲的和声成果与中国的传统音乐理论相结合，演化出新的创作理念与作曲技术手段：

① 《论集》，前言第3页。

“如果说，大小调体系只有一对孪生同名调，那么，我国的宫、商、角、徵、羽等民族调式却有四对孪生的宫调系统：即孪生的五度宫调系统、孪生的二度宫调系统、孪生的小三度宫调系统以及孪生的大三度宫调系统。这四对孪生的宫调系统都经宫角轴连续成一个密不可分的统一体系”[①]。



在上图谱中可以看出，以“C宫系统”为“核心调”的“宫角轴”中，这

① 《论集》，第434—435页。

四对孪生宫调系统是：

1．G宫系统——F宫系统（一个升号调与一个降号调对称）

2．D宫系统——^{b}B宫系统（两个升号调与两个降号调对称）

3．A宫系统——^{b}E宫系统（三个升号调与三个降号调对称）

4．E宫系统——^{b}A宫系统（四个升号调与四个降号调对称）

童老师最后总结说："无论是孪生的同名大小调还是孪生的宫调系统，都为我们提供了一种两极扩展的调性思维，而从这里则可以引申出和声的功能族以及和声音级功能等一系列新概念。使我们能够用广义的调性思维进一步理解近现代和声功能的实质。"①这是有别于西方音乐多调性、泛调性与无调性的中国调性体系，它既有五声音阶或五声音调的基础，又有同一宫调中的对称（如在C宫系统内部），不同宫调之间的对称（包括了G宫与F宫两个调号之间，D宫与^{b}B宫四个调号之间，A宫与^{b}E宫六个调号之间，E宫与^{b}A宫八个调号之间的不同宫调系统）。这些对称的调性之间，能产生多少"调性转换"，能产生多少"调性对置"，能产生多少"多调性"关系，尚待音乐创作的实践去创造，去深化，去实践一条与西方完全不同的、建立在具有中国风格的调性思维与和声语汇。这其中的魅力与仅仅靠有限的"调性感觉"的创作不同，它所具有的丰富而复杂的调性关系，有深化"调性感觉"的辅助作用，这在本质上与单纯以"感觉"而不借助理论的创作思维及写作方法有本质上的不同。

三 "长短型数列结构"是中国特有的结构形式

欧洲的曲式理论，乐段是以"方整"或"非方整"为基础命名的。因

① 《论集》，第439页。

此，方整[①]——在句法中特指“4+4”两句构成的乐段结构，除这一结构外，其他的结构都是非方整的。虽然从表面的形式上看，4+4与之以外“对称”（两个乐句小节数相等）有相似之处，但是，从音乐的心理听觉上说，4+4、8+8、或2+2（复拍子+慢速）、16+16（单拍子+快速）外，其他结构都在“非方整”的范畴中。童老师从我国传统音乐的句法结构与欧洲某些现代音乐作品的对比中，提出“长短型数列结构”与“匀称型方整结构”是并列的结构关系，为乐段的结构样式提供了新的例证，并提出数列结构中的“等差数列与等比数列两大类型”、“平衡的三个原则”及“不均匀结构的八种模式”等新概念。

（一）我国传统音乐中的“数列结构”[②]

在20世纪的西方音乐中，具有“数列结构”性质的“递增型”或“递减型”节奏，是两种为打破传统“匀称型”节奏的结构手段。但在我国的传统音乐中，数列结构的结构类型，本身就是存在于音乐中的一种基本结构，如民间结构术语中的“螺蛳结顶”“宝塔尖”“金橄榄”“蛇脱壳”。这些结构型，与斯特拉文斯基《春之祭》中所用“等差数列”结构的节奏型，有异曲同工之妙。

（二）新的平衡的三个原则

欧洲曲式理论中的方整结构与非方整结构，直接涉及平衡与非平衡原则问题。“传统曲式概念中的方整性结构由于以四小节及其乘方为基本结构模式，它的平衡是显而易见的。但是，这并不能说非方整性结构就不存在平衡的美。实际上，一切平衡只是相对的……根据现有的材料来看，构成我国民

① 有的曲式教科书中将3+3，4+4，5+5，6+6等解释为“对称”的同类乐段结构，可能是值得讨论的。因为在音乐的心理听觉中，这表面上看起来“对称”的句子结构，只有4+4等与“2”和“2的倍数”的句子结构具有平衡和稳定感，其他的如3+3，5+5，6+6等，都不具有平衡和稳定感。因此，4+4、8+8、或2+2（复拍子+慢速）、16+16（单拍子+快速）“方整结构”（或称“方正结构”），与其他如3+3，5+5，6+6等表面“对称”的结构，在音乐的平衡感和稳定感上有本质上的不同。

② 《论我国民族音乐的数列结构》，《中央音乐学院学报》1981年第1、2期，《文集》，第245页。

族音乐中数列结构的新的平衡至少离不开以下三个原则，即数列同步结构、对称渗透原则与偶数组合原则。”[①]如果说，欧洲传统曲式理论的平衡原则主要为方整结构，那么，我国传统音乐中的“非方整”，则是另外一个体系中的平衡原则。

1．数列同步原则

数列同步原则，体现在一首民歌分句的“分界处”，正好界于“黄金分割”和“逆黄金分割”的结构点上。海南民歌《风吹山上树叶飘》的结构为：4+2+4，以2为中心的结构对称，形成了一种新的平衡关系，也体现上下句的分界处在“黄金分割”点的第6小节（10×0.618=6+）；又如四川民歌《太阳出来喜洋洋》的结构为：4+6，上下句的分界处在“逆黄金分割”点的第4小节（10×0.382=4-）上。

2．对称渗透原则

对称渗透原则，指的是在我国传统音乐中，“方整性与非方整性结构既可相互渗透，又可相互转化。”如四川民歌《洗衣裳》，由4小节的“首句”和4小节的“尾句”，中间有2小节的“半句”：4+2+4。从表面上看，这首民歌是“不对称”的。但与上例海南民歌一样，如以中间的2小节为“对称中轴”看，其结构就“变得非常对称”了。同理，在湖北民歌中的“五句子歌”中，也存在着更为精确的关系，如《眼泪汪汪对你说》，“全曲共50拍，50×0.618=30+（拍），为第4乐句的开始。30×0.618=18+（拍），为第2乐句的结束。19×0.618=7+拍，为第1乐句的结束。21×0.382=8+拍，为第4、5小节的分界。从而可知，这首民歌的各个乐句是比较严格地按黄金律来划分的。但是问题并非到此为止，这里要特别注意的是，此外的黄金分割是完全对称的。”[②]

① 《论集》，第252页。

② 《论集》，第256页。

3．偶数组合原则

偶数组合原则，指的是我国民间音乐中的“合八体”与“鱼合八”，其所显示的数字都是“8”，但并不是欧洲音乐中常用的4+4=8的结构关系，而常常是由1+7，3+5，5+3，7+1的结构相加而成的，如《十番锣鼓》中的“八节”和苏南吹打中的《下西风》。

（三）不均匀结构的八种模式

在提出数列结构作为一种结构原则后，童老师又从具有“规律形态”的角度，对其作了必要的补充，进一步提出“不均匀结构的八种模式”的新概念，来说明数列结构的更多细致而丰富的民歌实例。这八种模式是：“递增式、递减式、加减式、周期式、分割式、变序式、累加式和单元式。其中，前四种模式属于等差数列及其变体的范畴；后四种模式属于等比数列及其变体的范畴。无论从曲式整体结构的宏观节奏来讲，或是从乐句细部结构的微观节奏来讲，这八种模式在我国民族音乐中都有着典型的意义。”[①]

（四）《义勇军进行曲》中的不对称结构

在民间音乐中存在数列结构的结构形式，在中国作曲家的创作作品中也存在同样的情况，如聂耳创作的《义勇军进行曲》。通过对该曲的结构进行细致的分析后，作者得出了以下结论：

> 在曲式世界中，除了“方整性结构”体制外以处，还存在着另一种完全不同的“非方整性结构”体制。正如诗词中存在着律诗的方整句与词曲的长短句一样，在音乐中，也存在着“方整性对称结构”“长短型数列结构”两种不同的体制。对方整性结构来讲，如果不探讨其对称结构，可以说根本谈不上对它的研究；对长短型音乐来讲，如果不探讨其数列

① 《论集》，第260页。

结构，也许根本谈无法认识它的规律。[①]

上述结论的意思非常明确：如果仅用现有的曲式理论来分析《义勇军进行曲》的结构形式是不行的。因为该曲不是“方整性结构”的结构形式，而是由“长短型数列结构”构成的。这种“长短型数列结构”，与“方整性对称结构”相补充、相对应，也是还没被充分认识和应用的曲式结构形式。

讨论曲式的数列结构问题，还见作者的《论穿歌结构（兼论穿五句与中西曲式有关问题的比较）》[②]一文。在这篇论文中，他将对乐句的数列结构认识，扩展到对“一首歌”的结构关系的认识中，认为可以从欧洲复调中“点对点”的手法，拓展到我国民歌中“歌对歌”的手法。即可以在一般复调技术的基础上，“放大”复调技术的可能性。这样，不但深挖了我国民间音乐中存在的技术存在，也在对欧洲复调技术的借鉴中，扩展和发展其所包含的技术原则，更加丰富现有的复调技术，也为进一步研究民间音乐中的其他作曲技术提供有效的研究方法与可行的研究思路。

四 中国传统音乐技术理论研究

从1978年曾侯乙出土后，童老师的研究转向中国传统音乐技术理论，并提出从创作的角度对其进行理论上的归纳、提炼和总结。

以《曾侯乙编钟的三度音系》为题，童老师对1978年在湖北随县（州）出土的大型编钟进行了乐音体系方面的研究。与一般还原历史原貌的方式不同，他主要从曾侯乙编钟乐音体系中存在的逻辑关系进行了概括，提出曾钟铭文中“曾三度”的“三度音系”理论。“从编钟的特殊性来看，也许正是这

① 《论集》，第224页。

② 《论集》，第273页。

种三度枢纽，正是这种大、小三度的孪生鼓音，为曾侯阶名的曾循环、清浊循环以及三度音系，提供了物质条件。”[①]并结合湖北民歌中的“三度音调”，与曾钟的三度音系进行比较，论证二者的内在联系。论文还将“三度音系”与巴托克的“轴心体系”作了比较：“在巴托克的轴心体系中，小三度轴有着主宰一切的地位；而在曾侯乙编钟的三度音系中，具有特殊地位的却是由大三度重叠所构成的曾循环。”[②]最后的结论是：曾钟在“四基”(宫、商、徵、羽)的“三度音系”基础上，其隐含的调性逻辑，还可进一步拓展成“宫均之‘四基’”“均之‘四基’”“曾均之‘四基’”等更大的调域系统。这时，“古今中外乐律基本规律与不同时空的自然法则，也说就融为一体了。”[③]

1981年7月，距曾侯乙编钟出土3年后，擂鼓墩二号墓又出土了36件编钟。由于这套编钟没有铭文，因锈蚀原因音准也不尽如人意，所以与曾钟相比影响较小。但是，从现代音乐创作上说，将这两套同属一个文化历史的编钟合编，正合“百钟”(64+36)之意。将其复制重编，制成一套能在现代音乐舞台上的演奏乐器，不失为复兴先秦音乐或中国传统音乐文化的积极尝试。为实现这一目标，他提出了“双均五宫”的结构系统，在传统音乐理论基础上，为重构百钟的乐律体系提供依据。

涉及中国传统音乐技术理论的论文还有《舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点》《正声论》《调头论》《从十五调到一百八十调的理论框架》《五声调式基因论》等，涉及的论域还有：基本乐理、现代乐学、音乐科技、古代音乐等。限于篇幅，只能另文再述了。

童忠良老师在讨论“穿歌结构”的文章中写道：“当我们在创作中有意

① 《论集》，第7页。

② 同上。

③ 同上。

无意地按照传统曲式的等差结构方式组织乐曲时，为什么不能大胆地借鉴一下穿歌结构中的长短型等比结构的巧妙交替？当我们在创作中顺理成章地按照共时性的复调原则将两首旋律结合在一起时，为什么不能勇敢地尝试一下穿歌结构中两首不同民歌的继时性横向穿插呢？”“如果说，纵向的复调所运用的是‘点对点’的对位手法，那么，横向的‘复歌’所呈现的则是‘歌穿歌’的穿歌艺术。让我们在‘黄金’的穿歌结构这块新天地里共同探寻与求索吧！”[①]在《论集》的“后记”中他又写道：“这本文集不应是具有总结性的终曲，它只不过是一些零星的音乐主题或动机，这些主题或动机尚有待继续展开，我相信它们是可以发展成新的乐章的。”[②]这些深情的话语充分表明，代表了他主要研究成果的这本《论集》及其所刊载的学术研究，是为创作而作的理论思考，也是为创作而提出的、新的作曲技术理论。这些思考与理论，他希望在中国音乐创作中得以应用，得以发展，并在未来中国音乐的交响诗篇中展现其应有的理论价值。

（原载《音乐创作》2015年第2期）

---

① 《论集》，第283页。

② 《论集》，第491页。

音乐理论研究的创新意义

——童忠良学术研究的理念与方法

在《音乐创作》2015年第2期，笔者曾以《为创作而进行的音乐理论思考（童忠良老师的学术研究特色）》为题，介绍了童忠良先生的主要研究成果与研究特色。这些成果的取得，得益于他的研究理念与研究方法，更得益了他的中华情怀。本文对童先生学术研究的理念与方法作简要介绍，既表达对先生的怀念之情，也表达对音乐理论的敬慕之心。因为，理论能力不但是人类的理性素质的体现，也是音乐教育得以升华的主要条件之一。在音乐的理论总结与应用中，音乐教育能够达到事半功倍的教学效果，音乐创作也具备创新的基础。从历史的发展来看，每个历史时期都有音乐理论的创新。音乐理论及其创新，非但不是音乐实践的对立物，而是音乐实践的益友。因此，音乐理论及其创新的价值与意义，在于不但提供认识音乐作品的技术规律与艺术价值的工具，也为音乐创作的创新提供可资借鉴的内容。

一 既有理论的继承与拓展是创新的基础

童先生的研究理念以注重传统音乐理论的基础上继承，并在继承的基础上拓展，最后形成新的理论为特点。他曾特别强调，新的理论应当是能够被人理解和被人接受的。否则，再“科学”的理论都可能存在因不被人理解或被人误解而束之高阁。另外，音乐理论与科学理论还有各自的特点，二者不

宜简单地等同。任何“理论解释”，都有阶段性成果的性质，都有可能在新的材料和新的认识中再作突破。在音乐理论的总结与理论的拓展方面，他以自己的研究理论、研究方法及研究模式来完成音乐理论的继承与拓展，实现既有理论的创新，是童先生音乐理论研究创新的手段之一。

（一）巴托克“音轴体系”[①]的启示

匈牙利音乐理论家E.兰德卫《巴托克的曲式与和声》[②]，是童先生特别推崇的作曲技术理论论文之一。他认为这篇论文既提供了分析巴托克音乐的一种理论方法，也是作曲技术理论研究的范文之一。

该文将巴托克音乐中曲式结构，做了“黄金标界”的特征分析，对和声中的调性关系，做了“轴心体系”的概括，对和弦结构关系，做了“黄金标界”与“自然音”两类和弦既独立又互补作了归纳。对巴托克音乐中的曲式结构逻辑与和声特色作了凝练的总结，为理解巴托克把匈牙利民间音乐与现代作曲技术完美结合的“现代音乐”做了有说服力的理论解释，为认识和理解巴托克音乐打造了一把精致的钥匙。这篇论文具有音乐理论研究的思辨性、逻辑性和系统性等特征。

对这篇论文的学习，童先生曾提出几个需要思考的问题：(1) 巴托克和声的功能支柱是什么？(2) 巴托克音乐的调性基础是什么？(3) 巴托克和声的技术内容有哪些？(4) 巴托克和声的立论基础是什么？这几个问题，实际上也是研究其他技术理论的基本问题。不同的读者，对该文的理解可能各有不同。对“音轴体系”的其核心内容，童先生则用4句口诀作了简练的概括：大三度支柱，小三度同轴，正负极交换，等音程循环。意思是：巴托克用大三度取代纯五度的“功能”（支柱）作用，以小三度作为“关系大小调”的“同功能延

① 原译“轴心体系”，童先生曾用此称谓。

② [匈]E.兰德卫：《巴托克的曲式与和声》，萧淑娴（译）、姚锦新（校），《音乐译丛》第1辑，人民音乐出版社1979年版。

伸”的“同轴”关系，还可延伸到用“两个小三度”的“三全音”——“极音”作为可以“相互交换”的“近关系调”使用，用“等音程”作为“音轴体系”的立论基础。[①]从“音轴体系”中可知，巴托克在调性关系的创新上，既来自传统大小调的实践基础，又在此基础上进行了延伸与拓展。在后续诸多的研究成果中，可以看到童先生是如何从这篇论文得到的理念与方法启示的。

（二）从“音轴体系”到“同中音理论”

所谓“音轴体系”的组织基础，是以大小三度为核心，重新解释巴托克音乐的结构关系。大小三度的调性关系，是从古典主义时期的五度关系发展出来的新的调性关系，也是后来被勋伯格称为“中音调”的关系。在近现代和声学的理论研究中，童先生有关“同中音调”与“近现代和声功能网”的 3 篇论文，既各自独立，又相互联系，并在理论上层层递进的一组论文；也具继承既有理论，又延伸与拓展成新理论的典型特征。[②]这是在“音轴理论”的启示下提出的“同中音理论”。这 3 篇论文的研究思路与方法是：将马捷尔扩大“同名调”概念的“高位调”“低位调”和麦松的“中音”理论进行整合，提出“同名调”和“同中音调”的“孪生调”概念；从“功能组”到“功能族”，再到“功能群”的概念；最后将魏伯的音级理论和里曼的功能理论相综合，提出“广义音级功能”和“三大功能”重新划分等和声的新理论，并从这一理论引申到中国传统音乐理论中，将“五声音阶”中特殊的“宫角”关系，进而推演出“宫角轴”的概念，为作曲技术提供了新视角和

① 在教学上，为便于学生理解与记忆，童先生常用“口诀”的形式总结教学内容。兰德卫的立论基础是“等音程”，但表述上用的是“五度圈”；童先生认为，如果将五度圈改为“半音图”，论文的立论逻辑更统一。

② 原载《和声学学术报告会论文汇编》，湖北艺术学院和声学学术报告会办公室1979年编；后载《对称乐学论集——童忠良音乐文集》（以下简称《文集》），上海音乐学院出版社2004年版。经改写后，以《近现代和声的功能网》为名成书，由人民音乐出版社1984年出版。

新理论。

在《同中音调与功能族》中，首先提出“将同名调扩大的概念引进和声功能体系；提出同中音调的命名；将各功能组扩大为功能族；提出音级与功能一体的设想”。在《重同名调与功能群》中，进而提出“将孪生的同名调进一步扩展为重同名调，将和声功能族进一步扩展为功能群；提出广义的音级功能的设想”，将两层关系中的同中音调，再扩大成“重同名调”。在《重中音循环与功能网辩证》中，再提出“发展中音理论，提出独立的中音功能的概念；论证双属相通；将和声功能群再进一步扩展为功能网；提出和声三大功能重新划分的设想”。这3篇论文，将德国的“和声功能网”理论，用“同中音”学说将传统和声理论向近现代和声理论拓展；将巴托克的“大三度支柱”，对应于我国的“宫角关系”。从“宫角关系”中的“隔凡”“压上”等“借字”手法中，又获得了以“对称”为基础的“宫角轴”的新认识。在“宫角轴”的“对称”关系中，“单借”“双借”“三借”等“借字”手法，可扩展成“四对孪生的宫调系统”（“宫角轴”的“调式对称体系”）。

因此，以上3篇论文中提出的新概念，是在继承并综合既有理论的基础上，对近现代的和声实践再归纳提出的新理论。在这个新理论的论证过程中，始终以“三度”——“中音”为核心，从“同名调”到“重同名调”再到“广义音级功能”和“三大功能重新划分”的理论设想。这一研究的目的，除了认识西方近现代和声的内在逻辑外，更重要的是可以大大丰富我国音乐创作的和声手段，并在如何借鉴欧洲近现代和声，又与中国传统风格相结合的作曲手法中，拓展具有中国风格特色的旋律发展手法，也为创作中应用新的和声语言提供新思路。

（三）从“音轴体系”再到“曾楚三度音系”

“曾楚三度音系”是在曾侯乙编钟的“颟曾体系”基础上，与西方近现代音乐理论进行比较研究后概括出的新概念。意在挖掘“一种客观存在于曾侯乙编钟的乐音体系”。在这个体系中，童先生也是以层层递进的方法进行论证的。“曾侯乙编钟的重要特征之一，是以三度关系为枢纽的乐音体系”，这是文

中开篇提出的新论点，也是论文讨论的出发点。

在曾侯乙编钟的铭文中，“以三度关系为枢纽”指的是以“颟曾三度”为核心的音高构成方式：颟——某音的上方大三度，曾——某音的下方大三度。在“四基”——“宫、徵、商、羽”(C、G、D、A)的基础上，以“四颟”——宫颟、徵颟、商颟、羽颟(E、B、#F、#C)，再以“四曾”——“宫曾、徵曾、商曾、羽曾”(bA、bE、bB、F)，构建不同于西方的“十二音关系”，以曾钟的“姑洗宫”(相当于今之C音)为例：

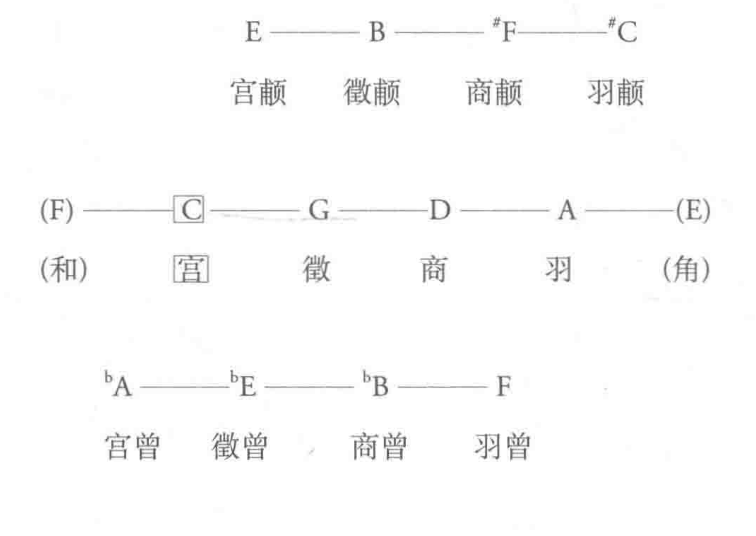


图1 曾侯乙编钟颟曾关系

在上图中可以看出，“三度关系”不但包含了“颟－曾”大三度，也包含了宫颟—徵—商曾(E－G－bB)，徵—商—羽曾(B－D－F)的“清－浊”小三度。这与“某些近现代音乐的调性关系及和声功能，其主要特征可以说是以三度循环代替五度循环”一样，有某种一致性关系。作者还以曾侯乙编钟的出土地——湖北民歌旋律为例，提出在这些旋律中，有以la－do－mi－sol这种“具有五度框架的大、小三度构成”，也有以la－do－bmi“两个小三度叠置而成”，还有既包含bla－do－mi“两个大三度叠置”，也包含la－do－bmi“两个小三度叠置”的特征。这为曾侯乙编钟的“颟曾循环、清浊循环以及三度音系，提

供了物质条件”。

在以上基础上，作者又进一步从“以三度关系为枢纽的律吕阴阳，也是我国古代曾楚乐律体系的组织基础”的角度，论证大三度的“颤曾循环”关系。

曾钟钟铭的“颤下角”“这一个独具一格的阶名后缀词”，意即“某音之上方大三度之大三度”，相当于欧洲乐理中的“增五度”。而“颤下角”这一某音上方“增五度”，“约等于”某音的下方大三度“曾”，“正是我们研究近现代和声功能时所发现的‘重中音循环’”。根据这一循环关系，可将以“颤曾循环的三度关系为枢纽的律吕阴阳”，总结为几重关系[①]：

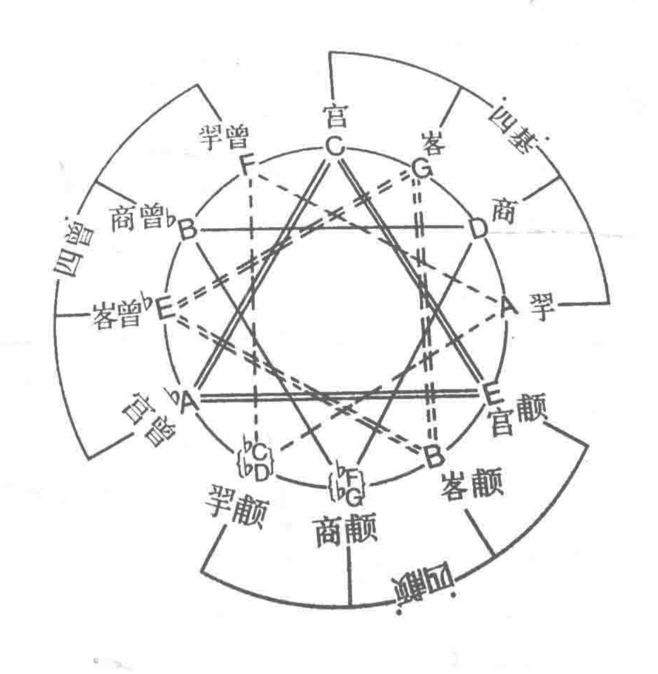


图2　曾侯乙编钟以颤曾三度为枢纽的循环体系

在上图中，包括了“四个三角形为四个不同的颤曾循环，其中，两个实线

① 童忠良：《对称乐学论集——童忠良音乐文集》，第11页。

三角形组合成阳声六律，双纵实线者为宫音清律循环，单实线者为商音清律循环；两个虚线三角形组合成阴声六颠吕，双线虚线都为客（徵）音浊律循环，单虚线者为羽音浊律循环。这四个颠曾循环组合在一起依‘四基’‘四颠’‘四曾’（即颠下角）的关系形成十二律的五度循环圈。这就初步勾画出了三度音系的基本特征。”

作者将上图内的内容与兴德米特的“音序I”和巴托克的理论进行比较后，得到的认识是：“轴心体系，其小三度轴的正极与负极，主线与副线，与本文上图的清浊循环的有关概念非常相似。”“轴心体系中，小三度轴有着主宰一切的地位；而在曾侯乙编钟的三度音系中，具有特殊地位的却是由大三度重叠所构成的颠曾循环。”“小三度重叠所构成的清浊循环是依附于颠曾循环而存在的。”

作者对“曾楚三度音系”的归纳与提炼，是希望在中国古代音乐及其理论中，能与欧洲的古典音乐、近现代音乐，在“不同时空”的内在规律的联系中进行嫁接，应用到中国音乐作品的创作中。

二　“数列结构”与“中西比较”中的新论点

对“数理逻辑”和“方位图”这类研究的手段应用，童先生曾明确表明过自己的主张：“音乐形态的研究，如果没有一定的数理逻辑，是难以进入深层的。而方位布局的图像，又是使有关的数理逻辑获得直观显示的重要手段，或者说，方位图像是深层理论的最简明的阐释。”[1]对某一音乐现象进行总结、归纳后，再抽象为凝练的理论模式，是童先生音乐理论研究创新的手段之二。其中，有关音乐作品中的“数列结构”研究，集中在他的几篇论文中，从中也可以看到兰德卫的理论所发挥的作用。

① 童忠良：《对称乐学论集——童忠良音乐文集》“前言”，第13页。

（一）《义勇军进行曲》的“不规则结构”

在讨论数列结构的论文中，《论〈义勇军进行曲〉的数列结构》[①]主要以“黄金分割”(0.618)的原则来分析这首“不规则的结构”的歌曲：“歌曲的全部曲式段落，几乎都是那么准确地严格按0.618所划分”。经过详细分析后该文明确地提出，与方整性的乐段结构相比，“非方整性的长短句是一种具有独立意义的曲式，而不是方整的四小节所派生的结构”，“以黄金分割为依据所划分的曲式，实质上就是一种与方整性对称结构并列的长短型数列结构”。这是从数列结构的意义上，将曲式理论中的“非方整性结构”，提升到与“方整性结构”具有同样重要地位的新论点：“正如诗词中存在着律诗的方整句与词曲的长短句一样，在音乐中，也同样存在着‘方整性对称结构’与‘长短型数列结构’两种不同的体制”。基于此又进一步提出：“在创作过程中，黄金分割也许只能是一种直觉的美感在作者脑中自然地起作用；在对某作品进行分析时，也难以将每一部分无时无刻地都乘以0.618。这就需要进一步发掘其中更本质的东西，找一种比较简易可行的办法。”作者从“通过整数表达的简单的方法就是斐波那奇数列的运用”来解决曲式结构的具体操作问题。这里提出的不仅仅是曲式结构的技术问题，还涉及结构与审美相关的音乐美学问题。巴托克的曲式结构也以“黄金标界(分割)”为特征，说明“非方整性结构”所涉的“结构审美”等问题，也是音乐美学需要深入研究的新课题。

（二）近现代和弦的结构逻辑

同为数列结构问题，在《近现代和弦的数列系简论》[②]一文中，作者

---

① 童忠良：《论〈义勇军进行曲〉的数列结构》，《中国音乐学》1986年第4期；《文集》，第213页。

② 童忠良：《近现代和弦的数列系简论》，《黄钟》1987年第1期；《文集》，第228页。“数列系”原作“数列集”。笔者当年整理该文时，在彭志敏的建议下，为与“和声功能网”相对应，即改“集”为“系”。童先生接受了这个建议。

讨论的则是现代和声与传统和声的和弦结构的关系的理论问题："理论特点是，溶现代和弦与传统和弦为一体，将所有各种和弦统一纳入不同层次的结构系统之中；实用特点是，最复杂的和弦也仅以两个数字为标记，并可用逆读法查明其协和度；研究特点是，在感性知识的前提下，用数理逻辑的方法，以数列的有序性分析各种和弦的规律。"需要补充的是，在"协和度"的认定上，该文使用了"现代乐理"中以半音为"1"的"定数"为立论前提，并利用"'极音'的对称原理，将这十二个音归纳为六对乐音。在任何一对乐音中，一个是正向的，另一个是负向的；用数字表示，即可得出六对相反的数。"通过"定数"概念，将和弦结构化为数字的做法，"使我们找到一种不仅能简明地规范近现代和弦，而且还能合理解释传统和弦的新方法。"

这个新方法，是以数列中的第一个数为第一"项"，第二个数为第二"项"，如一个数列，从第二项开始每一项减去前一项所得的差是一个常数，这个数列就是"等差数列"，这个常数即为"公差"。如将传统和弦中的音程概念，改用"半音"的多少来表示，如"大三和弦"，其中包含了纯五度、大三度和小三度3个音程。转换为数字关系后，纯五度（以转位的纯四度）为"5"，大三度为"4"，小三度为"3"，大、小三和弦中都包含这3个音程，当这3个音程都转为"项"后，大、小三和弦的定数都为"5、4、3"，3个"项"中的定数构成一个公差为"-1"的"等差数列"；属七和弦是大三和弦上加上小七度（转位后为大二度），定数为"2"，所以它的等差数列为"5、4、3、2"；同理，"小属九和弦"在属七和弦的基础上再加上的"小九度"，定数为"1"，它的等差数列则为"5、4、3、2、1"。由于后面的项比前一项的数都小，这个数列也是"递减数列"。

这一和弦构成的数列理论提出后，和弦中全部音程的协和度与紧张度可以概括为："定数越大，协作度越高，紧张度越低；定数越小，协作度越低，紧张度越高。"其结果，与兴德米特从"泛音列"中得来的"音序I"，其协和

度与紧张度的关系有异曲同工之妙。

解释了传统和弦的结构关系和协和度与紧张度，作者又提出了“定位组合”概念。通过中后期浪漫主义“变五音属和弦”中“升降五音”的实践，提出现代和弦从“纯五度”和弦基础向“减五度”转化的和声实践，“预示了现代和弦的新框架原则的到来”，“以减五度框架代替传统和弦的纯五度框架，是近现代和弦的结构特点”。最后，在解释不含纯五度和减五度的和弦时，作者再提出“衰变框架”概念及其“三种样式”：大三度、小三度与大二度框架。

至此，从传统和弦到现代和弦的结构本质上，作者从结构框架为出发点，将纯五度、减五度、大三度、小三度以致大二度，作为一个可以将传统到现代和弦结构发展变化贯通连接的逻辑基础，再通过“定向归类”“特征定量”“逆读定值”等概念的提出与理论的规定，说明“某些被人们认为是‘随意拼凑’、无序的近现代和弦，用传统观点来看似乎非常复杂，但是，一旦我们用有序的‘数列’观点来归纳，就会发现，原来它们是那么简单！那么自然！那么有规律可循！”能做到这一点，在近现代和声的教学中，就有章可循，有理法可据；在创作中，也能够避免胡写乱抄，自欺欺人的现象存在。

音乐理论——特别是作曲技术理论的任务之一，就是要将音乐实践中“无法解释”的技术现象不但解释清楚，还要从解释中得到新认识、提出新理论。用新认识与新理论，再回到实践中为音乐创作服务。从这个意义上说，对近现代和弦结构逻辑的新认识就尤显重要。

（三）认识中国传统音乐的理论价值

童先生的学术研讨，大多都在中西理论的比较中进行，在中西音乐理论间探寻更深层的共同规律同时，也认识中国传统音乐的理论价值。

在《论穿歌结构——兼论穿五句与中西曲式的有关问题》[①]一文中，作者提出了“穿歌结构”这一新概念，并与欧洲中世纪的“填句法”进行比较，以凸显这一特殊结构的理论价值。在我国各地，被称为穿号子、穿五句、穿歌子、穿句子等民歌中，存在着特殊的词曲结构形式。在同一首民歌中，由“两首完全不同的歌词，经过相互渗透，却获新意，使两者的内容浑然一体”，被作者称为穿歌结构。与西方纵向“点对点”对位手法相比，这种结构完全是横向“歌穿歌”的中国手法，也是一种“穿歌艺术”。在中国作品的创作中，这是值得尝试的创作手法之一。

从研究和声学“同中音理论”开始，童先生即有意识地将西方的作曲技术理论的研究，与总结和认识中国传统音乐的内在规律和理论价值有机地联系在一起。既深入认识传统音乐的理论内核，又从中概括出可资借鉴的新理论，使研究在创新中体现其特有的理论价值。使这些来自传统音乐技术，又组成高于传统音乐技术的新理论，在传统音乐的内在逻辑中，提炼出全新的作曲技术理论体系。

在论证和声学的“同中音理论”的基本特征后，作者最后论证“功能网辩证”，论证“双属相通”，提出“和声三大功能重新划分”的设想，都没有停止于西方音乐理论认识的本身，而是最后引出了对我国传统音乐的中的“隔凡”“压上”等“借字”手法的重新认识上。从新的认识中再提出“宫角对称”关系。从“宫角对称”中论证“单借”“双借”“三借”中的内在逻辑，并拓展成“四对孪生的宫调系统”。可以说，这是作者希望建立在中国传统“五声音调”基础上的“音调组织系统”与“调性组织系统”。以这两个系统，共同构建了具有创新意义，也有中国特色的一种作曲技术理论的理论基础。

① 童忠良：《论穿歌结构——兼论穿五句与中西曲式的有关问题》，《中央音乐学院学报》1990年第2期；《文集》，第273页。

当欧洲晚期浪漫主义作曲家们在高度“半音化”和声中的调性已经走到解体的边缘时，为彻底摆脱“调性的束缚”，勋伯格以“十二音技法”来建立没有“调性中心”的音乐作品。在脱离和声与调性的技术既有规定后，十二音技法其最基本的结构逻辑，就是所谓“主题”的“原形”“倒影”“逆行”和“逆行倒影”这四种结构方法。当“主题”“和声”与曲式结构都在这四种方法中控制时，传统的和声结构作用完全让位于“材料结构”，并由“主题”的四种材料关系来完成作品的结构布局与和声安排。

以“宫角对称”为基础的“四对孪生的宫调系统”，与“无调性”为基础的“十二音技法”相比较，二者的“异曲异工”之妙引人入胜，并让人浮想联翩。后者在历史中曾有过贡献，但因其局限性在后来的影响力越来越小；而前者的理论价值尚未被人充分认识，其创作意义也尚待进一步挖掘。

除“宫角对称”并提出理论拓展的设想后，童先生在论证“同均三宫”的理论结构，在讨论“正声”的“正声论”和再论证“同均三宫”中更低层次的“五声调式基因论”中，都集中于中国传统音乐的理论本质探究，也都提出了自己的新解。我们有理由相信，“宫角对称”等具有中国传统音乐理论核心的内在价值，总有一天会被应用到音乐创作之中。因此，更深刻地认识中国传统音乐的理论价值，不但是童先生的心愿，也是中国传统音乐理论与创作实践相结合的需要。

三 “余论性”的结语

在童先生的大多数论文中，可以看到一个习惯性的写作方式，即在论文的结尾处留下一个“余论性”的结语。这个结语，一方面，说明本文的意义还待拓展；另一方面，也说明还有一个更大的领域需要深入研究，为下一项研究作准备。

从这个写作方式可以看出，作者的研究不但关注正在研究的问题，更关

注将要研究的问题。正在进行研究的价值与意义将在后续的研究中继续体现。后续的研究也还将在不断地扩大研究视野中去进行，去实现。不管这个结语如何留下“余论”或“余意”，其核心都是围绕着“中西音乐的共同规律”“中国传统音乐理论的理论建设”和“西方音乐如何被中国音乐创作所借鉴”这样一些主题进行的。

在《调头论》的“余言”中作者提到“同均三宫”中的“均、宫、调”三个层次时说：“从宏观上讲，是否可以说‘均’并非最高层次？从微观上讲，是否又可以说‘调’也不定是最低层次？”“无论是从有关中国传统音阶及同均三宫的某些争论来看，还是从有关宫调理论一系列的科研成果来看，都说明现在是到了将‘三层次说’从理论上加以扩展的时候了。一个有生命力的理论，应该会留有不断扩充的发展空间。”之后，作者完成了《五声调式基因论》[①]，对《调头论》里讨论过的“调头”和“调式对称”问题，在这篇论文中以“五声调式基因”为核心，深入讨论了“五声调式”某些本质问题：论文中“首次提出了五声调式基因(pentatonic - meme)的新概念。并由此从理论到实践进一步论证：在中国传统“均、宫、调”的核心三层次中，“调”以下实际存在着一个更低的第四层次。”“大二度或小三度只是构成五声调式基因的基本材料。五声调式基因只有一个，这就是大二度与小三度这两个基本材料的复合体。在这个复合体中……两者相互依存、相互制约，从而构成了体现五声调式基本要素的‘原型基因’。”论文从“调式基因”开始，从它的“变异”“排列组合”“调内传递”“泛调性传递”等几个方面，讨论了“五声调式基因”这个比“均、宫、调”更基础的“第四个层次”，就“泛调性传递”而言，其中又隐含了中国传统音乐的基本要素，如何借鉴并拓展西方现代作曲技术理论的可能性。

① 童忠良：《五声调式基因论》，《音乐探索》2004年第1期；《文集》，第194页。

在《曾侯乙编钟的三度音系》[1]的结尾，作者写道："曾楚三度音系"，"作为一个较大系统的成员而相互联系在一起，构成一个全面的体系。""如果这高一级的系统再作聚集，难道不可能有更高一级的系统吗？"如果这样，"古今中外乐律的基本规律与不同时空的自然法则，也许就融为一体了。"这像一个宣言，当这篇论文发表时，是不是作者在宣示自己的研究，是为了探寻"古今中外乐律的基本规律"中的"自然法则"，并将古今中外音乐理论中的共性问题，放在一个平台上进行比较，相互借鉴，最后能够融会贯通呢？

在此之后的研究中，作者正是沿着这个思路不断地进行自己的研究的。在《商核论》[2]中讨论的，是中西乐学都有以"商"(或D)音为核心的对称关系，"证明了商核的中心地位，似乎还说明了中西乐学的调关系被某种自然规律所支配。如果我们愿意眼观中西，心思古今，这些共同的自然规律应有可能被我们逐渐理解与掌握。"在《调头论》的最后，作者又提到："从古希腊调式音阶到日本调式音阶，甚至到某些现代调式(如梅西安有限移位调式等)，都能将该调式分割后找出更小的单元详加剖析，我们难道没有必要作更深层次的研究吗？"更不用说，在近现代和声的"同中音理论"的论证中，在"近现代和弦的数列系"的研讨中，在"传统和弦与现代和音中介"的表述中，都植根于中西音乐理论比较的深层理论问题。

从以上这些研究中可以看出，童忠良先生的研究理念与方法，不仅有自己的研究风格，也有自成一体的逻辑方法。作为一位有多年国外学习经历的中国学者，他思想深邃、概念清晰、逻辑缜密、方法独特。从突出研究个性，追求理论新意，探求中国传统音乐的理论本质的研究中可以看出，他是

---

① 童忠良：《曾侯乙编钟的三度音系》，《人民音乐》1984年第6期；《文集》，第3页。

② 童忠良：《商核论》，《音乐研究》1995年第1期；《文集》，第128页。

一位有学术理想，有中华情怀，还有国际视野的音乐理论家和音乐教育家！在这些研究中，我们看到了他作为炎黄子孙放眼世界，心怀中华所做的努力，也看到了他作为音乐理论家和音乐教育家所具有的学术品质。童先生为理论创新所做的努力和在理论创新中的探索精神，将激励我们学习更缜密的理论思考和更严谨的理论研究方法，并借鉴古今中外一切可资利用的理论成果，为中华民族传统音乐的理论建设服务！

原载《黄钟（武汉音乐学院学报）》2015年第4期

金湘：建设“中华乐派”的践行者

金湘先生2015年12月23日晚走了，走得无声，走得安详。了解金湘的人都知道，他一定是带着遗憾，带着他建设“中华乐派”的梦想走的……他一定感觉自己走得太早，走得太快，甚至觉得走得太突然，因为他说还有好几部交响乐要创作，还有多少梦想要去实现！他为自己热爱并为之献身的音乐事业耗尽了生命，把最后一点创作之力献给了歌剧《日出》，在《日出》成功首演的舞台上，永远留下了他开怀微笑的消瘦身影！

金湘1935年4月20日出生于南京。7岁开始学习钢琴。1947年入南京“国立音乐学院”幼年班，1952年毕业于天津中央音乐学院少年班，主修大提琴和钢琴。1952年转入中央音乐学院民族音乐研究所任见习研究员，开始收集、整理和研究中国传统音乐。1954年被保送升入中央音乐学院作曲系，1959年毕业。因1957年被错划“右派”，毕业后即下放新疆20年。1979年平反后任北京歌舞团交响乐队指挥。1984年转任北京中国音乐学院作曲系副教授，兼作曲教研室主任。1990年赴美国西雅图任华盛顿大学做访问学者，1991年至美国首都华盛顿歌剧院任驻院作曲，1992年转至美国纽约朱丽亚音乐院考察访问。1994年起任中国音乐学院作曲教授。2004年、2006年起分别任中国艺术研究院、中国音乐学院博士生导师。

金湘一生勤于思考，努力创作，写下了包括11部歌剧、8部交响曲、两部协奏曲以及合唱、室内乐、影视音乐等各种体裁的音乐作品百余部，也写下了大量的学术论文与音乐评论。出版了《艺术歌曲集》和《绿色的歌·金湘

合唱歌曲选》，音乐评论集《困惑与求索》和《探究无垠》。他在音乐创作与音乐理论研究、音乐评论和歌剧剧本创作间行走，不但得心应手，还游刃有余。

（一）有理想、有追求，才有建设“中华乐派”的设想

金湘是有理想，有目标，也有实现目标能力的作曲家。建设“中华乐派”的设想，是2003年由他与赵宋光、乔建中、谢嘉幸提出的。但是，奠定这一设想的基础，却是金湘1952年进入“民族音乐研究所”工作两年间深入收集、整理和研究民间音乐时奠定的。黄翔鹏先生曾这样评价金湘：“他是颇历磨难而至今不改其稚气和天真的‘新中国的儿子’。他十多岁的时候，就把亲身从河套地区采录回来的民歌唱给我听：‘那不大大的小青马，多喂上二升料；三天的路，我两天要到！’一种野性的、执拗的、无论条件怎样，都要加倍奉献的决心和力量，从那时起就在他的血液中奔流着。”金湘自己说：“我至今记得，当我听到《三天路程两天走》这首山曲时，它那对生活充满激情的昂奋与高亢，又带有沙漠行程中的几孤独与悲凉，是如此地震撼着我的灵魂。”金湘生前曾多次提到这两年间到民间采集民歌对他后来审美观形成所产生的巨大作用。

建设“中华乐派”的设想提出后，不同意见一直不绝于耳。有的认为“乐派”的形成应当是结果，而不应是初衷；有的认为“乐派”不过是几个人的“小团体”，提“中华”不恰当；甚至还有人认为这里面有个人的目的，等等。实际上，建设“中华乐派”并不是狭隘的设想，而是一个从“大我”出发并具有建设意义的口号。这既是金湘自己的追求，也是有志者来共同完成的历史使命。1988年在谈到歌剧《原野》的创作时，他是这样说的：“在民族传统面前，在西方技法面前，不能作一个盲目的‘搬运工’，要作一个善于分析思考、有自我选择的作曲家。”“音乐的民族性是一个民族特有的心理特征、思维方式、表现方法、审美情趣在音乐上的综合反映，它们从作品的总体结构直到一个单音的律动无不深入渗透其间。（作品的个性）就是作曲家特有的性格、气质、爱好、情趣、审视生活的独特角度、表达乐思的特有方式等

等。”这些表述，诠释了“中华乐派”的内涵。金湘说：“一个人一生要有一个伟大的理想，而自己每一点实践都是与之相连，因而会有很大的动力！”他要“立足中华音乐传统，为建设中华乐派添砖加瓦”！这是从上世纪20年代开始学习欧洲音乐后，中国几代作曲家的共同愿望。金湘不过以理直气壮、旗帜鲜明的方式提出，并作为自己为之奋斗的人生目标而已。

正因如此，在对待作曲家同行的成功之作，他也不惜笔墨加以赞赏：杨立青的“交响叙事诗《乌江恨》是我国近年来交响乐作品的佳作之一。它无论在民族性、交响性、叙事性的总体风格把握上，或是在结构、和声、配器等具体技法方面鲜明的个性体现上，都是一部真正的中国乐派的交响乐。”在他的评论中，还有陈其钢、朱世瑞、何训田、谭盾、陈怡、周龙、叶小钢、秦文琛等后辈作曲家的名字。他提携后生，奖掖后学。在赞扬这一代作曲家“功底好，视野广，思路活，框框少”等优点时，也指出他们“对民族传统了解少”“对作品的社会性考虑较少”“对各种美学观念的追求，自发多于自觉”等等不足。但是他最后说，他们“将会飞得更高，走得更远！和中国作曲家群体一起迎接中国民族乐派‘百鸟齐飞翔”的春天！”

（二）有技术、有情感，才有音乐的厚度

金湘的歌剧中的唱腔，往往越有水平的演唱越好听。因为音乐的深度与厚度得以挖掘，音乐的空间得以拓展，音乐的内涵永远有再阐释的空间。所以有耐听、耐唱、更耐有情感深度的再创作的特点！他的作品给二度创作留下了巨大的空间。

音乐创作之所以能达到这样的境界，是因为金湘不但有扎实的作曲技术功底，还有饱满的创作热情。“当年音乐学院有两个人对我的影响巨大，一个是吕骥，一个是马思聪。吕骥强调传统要我去采风，马思聪则更看重技术……对我技术上的严格要求还是为我后来的创作打下了坚实的基础。”但是，当下放新疆20年，1979年金湘平反回到北京后，发现自己“有机会写作品但却写不出来了”。“我夜以继日地恢复已经荒疏的基本功；如饥似渴地学习当代各种新技法；同时又不断地写作了大量各种体裁的作品。在恢复——

学习——写作这一良性循环中，我度过了整整五年……也许，这童年的基本功，二十年的生活积累，再加上这五年的拼搏，正是我写作歌剧《原野》的思想准备和技术准备？”

对《原野》的创作，他说：“《原》剧的主题是反封建！几千年来，封建主义对生活在中国广袤‘原野’上的广大人民灵与肉的全面桎梏与扭曲，及其与善良的人们对封建主义的反桎梏，反扭曲，是构成《原》剧矛盾之根本！”“我正是在分析并把握了这一主题的深刻内涵的基础上，产生了巨大的冲动与遐想：我设计了两个主题，‘爱情’与‘原野’，前者温暖、柔和、充满人性美！后者广袤（横向原野感）、深远（纵向历史感），蕴涵着野性与被扭曲的美——两个主题（在乐队与人声中）交响冲突，贯穿发展，奠定了全剧的基调。”剧本中深含的文化含义，在音乐的创作中更显深刻，戏剧性的矛盾冲突也深化了《原野》的主题。

在不同的作品中，金湘追求不同的艺术品质。“这次写《杨贵妃》……就是要写旋律！我写了爱情升华的主题歌‘在天愿为比翼鸟，在地愿为连理枝’；写了杨贵妃的、唐明皇的等各具个性的咏叹调；写了马嵬坡的士兵合唱，写了霓裳羽衣舞的宫女合唱，还有唐歌等等，真可以说是写得酣畅痛快淋漓尽致！”对歌剧《八女投江》，他希望有“新的突破”，“从剧中人物不同的身份和个性出发，设计了美声、民族、通俗三种唱法同时在剧中使用。它们时而分开（各自的唱段），时而合成（二重唱，四重唱）。”“努力写出既动情又动听的旋律，力争做到句句上口，首首好听，声情并茂，雅俗共赏。”实践证明，这些追求是有效的，也是成功的。

在其他主要代表作中，金湘都在极力追求新的突破。如歌剧《楚霸王》，他说：“我考虑要在总体结构上严谨、紧凑，而在具体发展过程中则一定要自由、洒脱。例如，我用四个音……作为一组固定音型。它古朴、凝重的风格，具有深厚的历史纵深感；它落地铮铮的力度，又象征霸王的‘力拔山兮气盖世’（的气质）。我将这组音型在全剧中的开始、结尾以及几个关键点处毫无变化的予以重复出现，既含有深刻的哲理意义，又具有非常重要的结构意

义。”在歌剧《热瓦普恋歌》中，凝结了他在新疆20年的生活经历和对维吾尔族音乐的艺术感受。从剧本的创作，到人物的安排和唱腔设计，到全剧的和声语言，再到7人木卡姆乐队与交响乐队的同台竞艺，更是彻底地抒发了金湘对新疆大地，对维吾尔族人民，对木卡姆音乐的挚爱之情。

金湘曾说："在真正过了技术关之后，作曲家比的就是观念了。"他要比的"观念"，不是无病呻吟的矫情，更不是哗众取宠的噱头，而是作品的思想深度和音乐厚度。在交响组歌《诗经五首》中，他试图"既继承了民族传统，又大胆创新突破，写成这部既有古韵双有新意，既有浓郁的民族风格又有鲜明个性和现代审美意识"；交响大合唱《金陵祭》，是为纪念抗战胜利60周年而作，他表达了"在这样重大的人类社会历史事件面前，一个中国作曲家，理应有他鲜明的态度"；在小交响曲《巫》中，他"既对'巫'乐的形态作了粗略的整体描绘，更着眼于它在我内心引发的冲动与遐想"；其他如交响叙事曲《塔西瓦依》，第一钢琴协奏曲《雪莲》，琵琶协奏曲《琴瑟破》，交响音画《塔克拉玛干掠影》，《弦乐队与竖琴·湘湖情》，音诗《曹雪芹》等等，都以不同形式与不同音乐语言抒发了作曲家的胸襟。随着时间的推移，金湘的音乐作品将会越来越放异彩！

（三）有思想、有目标，才有作品的深度

由金湘与万方合作创作、李稻川导演的歌剧《原野》，是中国歌剧史上具有里程碑意义的作品。1987年9月，歌剧《原野》在北京第一届中国艺术节上首演即获得成功。1988年8月在美国康纳狄克州尤金奥尼尔戏剧中心以"舞台阅读"形式演出再获成功；1989年12月，又在联邦德国慕尼黑第三届国际音乐戏剧研讨会上获"特别荣誉证书"奖。1992年1月至2月在美国首都华盛顿肯尼迪艺术中心，由华盛顿歌剧院的美国首演，1993年2月至3月在台湾的公演，1997年8月在德国、瑞士演出，更获得了一致好评。美国媒体评价说："歌剧《原野》震撼了美国乐坛，是第一部叩开西方歌剧宫殿大门的东方歌剧"；"歌剧《原野》的诞生与登上世界舞台，是20世纪末歌剧史上最重大的事件之一"。金湘也因《原野》而得"一代旋律大师""东方的普契尼""当代

东方新浪漫主义的代表”等美誉。1993年《原野》被评为“二十世纪华人经典”，1999年获“文华大奖”。《原野》是金湘代表作之一，他因歌剧《原野》成名，也因《原野》开始了他追寻“中华乐派”的理想之梦。

歌剧《原野》的成功并不是偶然的。她来自金湘对“歌剧艺术自身的特点”的认识：“以目前中国的情况而言，在创作之始，作曲家、编剧家、导演最好能三位一体、共同构想。这既能使音乐、戏剧、文学三种不同类型的形象思维整合于胚胎之中，互相丰富、互为补充；又能使一度创作（案头的）与二度创作（舞台的）渗透，互为因果。这种思维的一致性、创作的连续性，能保证歌剧这种综合性极强的艺术作品较高的成功率……在写一部歌剧时，要处理好三对关系，一是音乐与戏剧的关系……二是声乐与器乐的关系……声乐为主导，器乐为基础，交响性、立体性、整体性的统一。三是咏叹调与宣叙调、吟诵、韵白以至说白的关系。一般地讲，咏叹调构成音乐的大框架，宜于情感的升华，宣叙调及其他则是各个框架之间的链环，宜于交待情节，开开矛盾。”后来，这些表述被他概括为“歌剧思维”：“凡在歌剧创作（一度创作与二度创作）中具备了‘歌剧思维’，并贯穿于始终，一般的成功率就会高，反之则多半失败。”“音乐是歌剧的灵魂；歌剧中戏剧是基础，音乐为主导；一度创作中音乐结构与戏剧结构同步构思；在推动戏剧情节展开与抒写人物内心情感时，声乐与器乐并重，歌唱性与交响性辉映；歌剧的音乐是戏剧的音乐，歌剧的戏剧是音乐戏剧等等。”有了成熟有创作技巧，有了完整的歌剧创作理念，再有了歌剧的创作条件，才可能产生成熟的歌剧作品。歌剧《原野》和其他歌剧作品的成功，无一例外。

（四）理想崇高，目标远大，未圆之梦有待来者

金湘为人正直，做人坦荡，待人坦诚；他对师长尊重可嘉，对朋友真诚至致，对学生关爱弥深；他有理想，有追求，有在困境中仍然求索的人生态度，还有不达目的誓不罢休的奋斗精神。他的作品，创作技术娴熟，创作手法取舍得当；他的作品，饱含真情而流露自然，深藏大爱而宣泄自如。他不是专业音乐理论家，却用理论家的眼光、理论家的思考对待自己的创作，将

理论的研究成果融入自己的作品中，努力在作品提升思想高度和加深情感厚度；他不是专业音乐评论家，却时刻关注同行们的创作动向，并用自己的笔端为同行助力。他是作曲家，在坚持自己的创作理念、创作风格和音乐语言的同时，他在不断地寻求突破自我的新思想、新理念和新技术、新手法，写出超越自我的新作品。这些，都是他追求并践行“中华乐派”建设所做的努力，更是他对祖国的赤诚之心，对事业的忠信之情，在音乐创作中崇高的精神追求。

为更好地实现自己的创作与教学理念，金湘提出了“音乐创作学”的设想与教学内容安排，并从哲学基础、美学理念、体裁种类、技术构成、中国传统技法等9个方面将中西音乐及其相关的历史文化背景列入课堂。这个设想表明，金湘以自己几十年的创作体会和成功经验为基础，希望拓展学生的创作视野、创作观念，培养更全面、更扎实的音乐创作技艺，希望培养出站得更高、看得更远的作曲人才，实现“中华乐派”的建设后继有人的教育目标！建设“中华乐派”，是金湘的未圆之梦，也是来者的共同心愿！

实现中华儿女百年的崇高理想！实现中华传统音乐的复兴！希望在来者，希望在未来！

原载《人民音乐》2016年第3期

金湘歌剧创作的又一个里程碑

——听中央歌剧院的原创歌剧《热瓦普恋歌》

金湘先生这几年的歌剧创作，可谓“多产”。远的《原野》不说，近的就有由中国歌剧舞剧院2004年演出的《杨贵妃》和2005年演出的《八女投江》，由上海歌剧院去年演出的《楚霸王》，由中央歌剧院委约并由该剧院于8月14日在国家大剧院歌剧厅首演的《热瓦普恋歌》（以下简称《热》）。《热》剧的问世，既为中国歌剧舞台又奉献了一部力作，也标志了金湘本人在歌剧创作上的又一个里程碑。这与中央歌剧院的改革分不开，与艺术总监和指挥俞峰先生的艺术慧眼分不开，与编剧兼导演李稻川先生的努力分不开，与国内外以迪里拜尔为代表的一流的歌剧演员阵容和强大的演职员团队的敬业精神分不开。这是金湘的幸运，也是中国歌剧的幸运。《热》剧的成功，在剧本给音乐创作提供了创作空间、剧中人物的音乐设计个性鲜明并优美动人及和声创新的大胆创新等诸多方面，都给听众留下了深深的回味。

这是一部具有典型欧洲古典歌剧特征的中国现代歌剧。故事讲的是维吾尔族姑娘阿娜尔古丽与流浪艺人塔西瓦依一见钟情，并在私自举行的婚礼中因婚事遭阿父的反对两人背井离乡的故事。在流浪途中，阿娜尔古丽因生小阿娜尔古丽去世，父亲则带着女儿流浪了15年后因思念故里而回到家乡。就在阿父后悔反对他们的婚事为塔、“阿”（以热瓦普作象征）补办婚礼时，塔西瓦依因兴奋过度导致心脏病发作也去世。最后在小阿娜尔古丽边弹着父亲留下的热瓦普边唱的歌声中结束，给观众留下了含泪的思绪！

在歌剧文学脚本的创作上,《热》剧以服务于“歌剧”的音乐创作为本,并以歌剧的特有的叙事方式——以简洁的故事而主线分明的爱情发展组织剧本,为音乐的创作留出了空间;以人物内心活动的描写——阿娜尔古丽与塔西瓦依的无私爱情与爱情悲剧结局为象征,为音乐的主要发展线索提供了条件;又以阿娜尔古丽与塔西瓦依的先后死去为主要情节安排戏剧冲突,为音乐的交响性展开安排了高潮;再以阿塔二人的爱情悲剧反衬出他们热爱艺术、赞美艺术的共同心愿——这不但是他们结合的重要基础,也是《热》剧要表现的主题之一。通过以上几个方面的剧本设计与音乐布局的安排,原创者为实现讴歌爱情、赞美艺术和赞颂故乡这三个主题在剧本和音乐两个方面都作了合理的考虑,使剧本与音乐也始终融为整体,既不是“话剧加唱”式的突出故事模式,也不是“为了音乐”而让剧本成为附庸,更不是剧本和音乐形成两张皮,相互间既无主次,也不协调。剧本的编撰为《热》剧的成功奠定了基础。

因此,《热》剧不但剧情简洁,而且人物性格鲜明,各主要角色的音乐主题内涵清晰又优美动听。比如,一个以大二度为特征又不断展开的音调象征着塔西瓦依的流浪汉性格。以维吾尔族乐器热瓦普和它的曲调象征两个主人翁对维吾尔族传统音乐艺术的热爱,从而表现两人为了爱情不顾一切地结合并私奔的故事。以《黑眼睛》表现塔阿的爱情交流,从初恋时塔西瓦依为阿娜尔古丽而作,到阿娜尔古丽临死前的要求,都以此歌为符号标志,使塔阿之恋的表现鲜活而感人,艺术与爱情的寓意也在这首歌中集中地体现出来。又以辽阔的帕米尔高原式的爱情主题,颂扬塔阿真爱的伟大与崇高。点题性的维吾尔族乐器热瓦普,则以刚劲、有力,纯洁、活泼的主题表现塔阿二人对音乐艺术的共同追求和一致向往。故土难离,乡愁难消——故土的象征主题舒展、大方,像以博大的胸襟永远等待游子的归来的境界。作为唯一的“反面”人物形象——阿娜尔古丽的父亲于素甫,则由一个大七度跳进的音程来描述,阴沉中透着威严……这些,虽然远远不是《热》剧音乐设计的全部,但作为一部歌剧,其主要音乐主题与人物及戏剧效果的关系,也都独具

匠心。但是，从这些主题和主题的各种素材，人们很难听出它们来自维吾尔族传统音乐的某个曲调，而是作曲家将自己心中的维吾尔族音乐，升华成超越维吾尔，跨出帕米尔的音乐精神：虽不是维吾尔，但又更有维吾尔风格的概括性；虽不是汉族，但更容易被汉族和其他民族所接受。在其他的作曲技术上，配合着音乐的发展，极具雕琢又不见刀斧，追求“现代技法”又让人听来亲和通俗。这才是歌剧中的“高难度动作”，金湘不但做到了，而且做得像无缝天衣，使这部作品真称得上雅俗共赏的佳作。

全剧的音乐几乎在作曲家的笔下自然流出，一气呵成：时而明快大方，时而秀丽纤美；时而清新单纯，时而又厚重深沉……有小鸟般的清纯，有内心热烈的渴望；有哑巴“无声”的诙谐，也有长辈的深切怜爱。总之，音乐的安排不但错落有致，而且又跌宕起伏，让观众的思绪跟着剧中人物的命运从欣喜若望到悲喜交集，把观众的思绪带出了故事，引发出更深的思索。

在作曲技术手法的应用和创新上，我们不能不提金湘的和声语言和由此塑造的歌剧音乐。在和声语言的选用上，作曲家完全不用被认为与新疆音乐风格相同的“和声小调”。为此，金湘不但离开了“小调”，再离开了“和声小调”，不在欧洲“大小调体系”的和声语言中组织乐思。他完全按自己对维吾尔族音乐的理解组织和声语言：以维吾尔族的特有调式为基础，将和音的结合有机地服从调式音级的关系。这样做的结果是：从个别的声部看，大小三度的音响经常与四五度，甚至大二度交替，即协和音程中夹杂着“不协和”音程；但从整体风格上听，和声与旋律融为一体，自然流畅。正如欧洲古典和声与旋律互为一体一样，来自大小调的调式，又有和声自身的组织逻辑。

所以，我们可以肯定地说：《热》剧的和声，来自维吾尔族的音调和调式，又服务于维吾尔族风格的音调和调式。初听，不习惯，有些刺耳，不如欧洲传统和声那么和谐；又听，好像可以接受，但仍然有点别扭；再听，才感觉虽不完全和谐，但也自然协调，调式与和声有一种天然统一的效果。这既是“新”的和声语言，又好像是来自新疆，来自维吾尔族“本该如此”和声风格；既是和声技术的“创新”，又是和声语言上的“回归”。如果不是对新

疆音乐的彻骨热爱，不是20多年的长期浸润和细心体验，不是力主“中华乐派”的追求与创建，用维吾尔族音调配上个“和声小调”的和声，也万事大吉，早也“功成名就”了。从这个意义上说，我们对欧洲大小调体系的和声仅仅“借鉴”还是不够的，仅仅在三和弦、七和弦的基础上进行“加音”“换音”，或者改变以三度、五度基本和声的音响组织而改用五度叠置、四度叠置等办法“改良”，虽然是成功的、有效的借鉴，但并不等于中国和声应用的全部。在我国的各民族的传统音乐中，大量蕴藏的“和声富矿”，还有待于作曲家和音乐理论家们的共同挖掘，也让人们期待着更丰富、更多样的和声语言和和声技法得以问世。金湘的创新可以让人再反观历史，从历史的事实中再思考今天的现实。

从文化的关系上看，虽然维吾尔族与西域文化有联系，但在历史上作为西域代表的“胡乐”——龟兹乐、西凉乐和天竺乐等新疆故地的音乐，也曾经给内地的汉族音乐注入过巨大影响的新鲜血液。穿胡服，听胡乐，在中国的历史上曾经极其时髦，也是极具夸耀之事，并且是内地接受“胡地”文化的有力证明。这是因为维吾尔族的音乐与汉族音乐也有内在和外在的联系，也在另一种文化圈内相互交流，相互影响，也相互促进而共同发展。在和声“创新”上的成功，恰好证明了这种交流的可行性和正确性，因而也使《热》剧在和声上的大胆尝试，收到了预料之中，又意料之外的效果。这可能正是金湘追求的，并坚信会成功的理由吧！多少年来积淀在金湘音乐感觉的血液中维吾尔族风格特征的和声语言，在《热》剧中被呈现出来，为《热》剧音乐的性格塑造，音乐剧情的展开和音乐的戏剧冲突作出了必要的贡献。

还值得一提的是，来自新疆木卡姆艺术团7人组成的“原生形态”小乐队，与西洋交响乐队的结合，也是《热》剧的一个亮点。“两个乐队”的合作，天衣无缝，混成天然；相互补充，又相得益彰。木卡姆乐队所演奏的音乐，并不是简单地将“原生形态”维吾尔木卡姆音乐照搬上歌剧舞台。作曲家也与其他音乐的创编一样，它来自民间，又高于民间，完全与“歌剧”的

音乐融为一体。这个小乐队的精彩加盟，为维吾尔族的音乐风格的表现作了表率：有的热情奔放，有的委婉细腻；有的庄严持重，有的又诙谐风趣，并伴着独特的风格和韵味，将维吾尔族音乐的神韵完美地呈现给了首都的观众。如果不是来自维吾尔本民族的乐手，不是演奏他们本民族风格的音乐，不可能有这样地道的新疆风格，也不可能有这样地道的维吾尔韵味。作为歌剧的音乐基础——交响乐队则为拓展维吾尔音乐的内涵和深度作了支撑。这是一个大胆的尝试，也取得了一个令人满意的效果。这个尝试昭示出一个更有深意的做法：在我国传统音乐的非物质文化遗产保护与发展中，将“非遗”的保护对象与舞台的艺术创作结合，是一条发展传统音乐，在发展中保护传统音乐有效的，有极大发展空间的宽广之路。如果在各项“非遗”保护工作中，既坚持“原样保护”和“发展保护”相结合，又注意“原样保护”与“经济开发”相结合，再像这个木卡姆乐队这样，参与交响乐队的演奏，更使“原样保护”再结合“艺术创新”，为“非遗”为代表的传统音乐，在当今我国从农业文明向工业文明，甚至直接向后工业文明的转型的历史剧烈变革中，找到多种保护与发展的方法，使“非遗”真正作为“优秀文化遗产”，为我国的文化建设服务，进而为世界文化注入新的光彩。

在歌剧的表演与演唱方面，客观地说，《热》剧合唱段落的写作给演唱带来了一定的难度。主要是因为作曲家的和声语言的应用并不以传统和声的“协和”和弦为主，而在和声上作了大胆的创新。中央歌剧院的合唱队对剧中的合唱，不但很好地演绎了作品的内涵，也从过去歌剧合唱中常见的音色参差不齐，声音强弱不均到现在音色的和谐有致，合唱的艺术表现生动入微，为全剧在不同的场合下演唱的不同合唱曲目增加了“歌剧的趣味”。这种来自欧洲的艺术，也在维吾尔族风格的合唱中被演绎得句句入耳，字字生辉。使这台歌剧的合唱脱离了过去那种多少带有“群众歌曲”的合唱演唱风格，展示了“和谐人声”的艺术魅力。对合唱的演绎成为剧中角色情绪的渲染补充和艺术阐释深化。不仅从声音上，也从艺术的表现力上，合唱队将合唱的艺术真正体现了古人曾作过的“丝不如竹，竹不如肉”（弹弦的丝弦乐器不如吹奏

的竹管乐器的表现力强，吹奏的竹管乐器又敌不过人声的表现力）的评价，也使整部歌剧组成了和谐人声的动人情思，不但为拓展主人公的精神空间，也为升华主人公情感世界作出了贡献。听了《热》剧的合唱，让人感觉余音绕梁，回味无穷……这既是欧洲古典歌剧的魅力所在，在中央歌剧院的合唱队和谐的声韵中，也让人回味咀嚼而流连忘返。这并不来自中国音乐的文化传统，也已经成为在中国歌剧中不可缺少的有机组成。

《热》剧的成功，还包含了以下几个重要文化要素结合的作用：作为汉族出身的作曲家金湘，出于对维吾尔族文化的认识与理解，出于对维吾尔族传统文化的热爱，用自己的理解并用歌剧的形式来“重现”生活中普遍存在的事实，用自己对维吾尔族音乐的感受和理解，从内心深处将之“重构”，并挖掘其中的和声内涵与音乐发展语言的逻辑，创作出这部来自维吾尔族的传统但又高于传统，再升华出具有“歌剧意义”的中国歌剧音乐。这其中还包括作曲家娴熟地运用交响乐的写作技术，为营造戏剧性的冲突场面，为拓展人物的精神世界服务。另外，作为维吾尔族出身的歌剧艺术家迪里拜尔，作为瑞士国家歌剧院的“终身独唱家”，她多年活跃在欧洲的歌剧舞台上。天生的维吾尔族文化细胞和这几十年的艺术造诣为创造阿娜尔古丽这个为爱情、为维吾尔族艺术抛弃一切的姑娘，达到了国内演唱中国歌剧的最佳水平。作曲家为迪里拜尔“量身定制”的这部歌剧，由于迪里拜尔的领衔，由于其他歌剧表演艺术家们的加盟，共同塑造了这部“中国歌剧”。建立了并不以“民族”为限，不以国内外为界的高水平中国歌剧表演团队。舞美设计、舞蹈编导也以内外结合的方式聘请专家完成，这就为《热》剧的成功提供了高艺术水准的基础。

以上几个重要文化要素的结合并获得成功，不但令人高兴，也值得特别珍惜。

在国家级表演院团的改革过程中，歌剧《热瓦普恋歌》的成功问世，证明了中央歌剧院强大的艺术创作魄力和艺术生产能力，证明了以创作中国歌剧为目标的起步更是来得坚实而有活力。我们热切地期盼：中央歌剧院有更

多体裁不同，风格各异的歌剧新作诞生；也祝愿以金湘先生为代表的歌剧创作团队创作之树常青，为中国歌剧创作再谱新章！

（原载《人民音乐》2011年第2期）

咀嚼传统文化的博大精深

——听金湘的小交响曲《巫》

2004年9月24日晚，在北京世纪剧院举行的中国音乐学院建40周年的“交响音乐会”上，金湘的小交响曲《巫》是音乐会的曲目之一，这也是《巫》作的首演。作曲家在乐曲的介绍中这样写道：“集中流传于我国西南诸省的傩戏，散落于民间的‘跳大神’、‘驱旱求雨’等带有原始宗教仪式氛围的活动无一例外地离不开音乐。1996年夏，当我接触到这些完全不同于民间小调，也不同于宫廷、文人音乐的‘巫’乐时，它那特有的音调，突兀的节奏，古朴的表演使我心跳加快，血管膨胀，陷入一种无以名状的激动……这就是写作此曲的背景。”这段自述表明，带着远古文化信息的“巫”及“巫乐”，以其特殊的外在形式与艺术内涵激发了作曲家的创作热情，并使创作得以成功，也使这首作品听来别有风味：它丰富的内涵，独特的风格，新颖的结构和个性化的音乐语言，都表明它不仅是作曲家近年的力作，也是我国交响音乐乐坛上值得品味的新篇。

巫文化是中国非常古老的文化样式。在文字的记录中，甲骨文中即有“巫”字。文字上“巫”“舞”相通——巫即舞，舞亦即巫，更说明“巫”与艺术的密切关系。巫曾是先秦时楚文化的主体之一，是与中原的“史”文化相对的另一种文化样式。楚文化中的“楚人尚鬼”遗绪，在今天的“巫”中仍有所见。巫的内容神秘，形式独特，它既带着远古的智慧，又带着原始的蒙昧，还让人产生所谓“超自然力”的暗示与想象。巫的神秘作用被放大

后，人们增强了对超自然力的迷信与崇拜。巫的主要角色“巫”(女)与“觋”(男)，能通神：上达人愿，下传神旨。天旱祈雨时，要有歌有舞；祀社稷时，要教众人。巫觋既是“巫师”，又是早期的艺术家，其中“师”还包含“师傅”和“教师”角色。后来文化传承与教育的师傅和老师的角色，与巫还有一定的联系。在今天，“巫”的初始文化功能，与“现代”文化共生，展示着其自身独特的生命力。巫——这一特殊的文化样式，作为一种符号含义或一种文化象征成为作曲家表现的对象，我想首先不是它特独的形式，也不是它神奇的内涵，而是它蕴含的丰富传统文化信息。因此，在《巫》这首作品中，作曲家虽然用了某些作曲的“现代技法”，但却没有为了“现代”而追求作品的怪异，没有为了“深刻”而成为做作的试验品。以“巫”为题，体现了作曲家从对巫活动的描述、巫文化的想象，到由巫而引发对传统文化的体验，到对传统文化的情感抒发和对传统文化的思考，从而组成了《巫》作的基本内涵。

两部分的结构，是金湘喜欢应用的结构形式，这首《巫》也不例外：第一部分从对“巫”的客观描述，到描述与体验相结合的描写；第二部分以主观体验的抒发为主，着力表现“巫”在内心产生的激情。两个部分前松后紧，前慢后快，有逐渐推往高潮的动力感；两个部分既前后对比，又相互响应，在两大块的情绪对比中实现背景材料与主题材料的有机统一。在整部作品中，作曲家以巫事活动中具有“法器”意义的小钹、小鼓，以及排鼓和定音鼓等打击乐器作为某种音响符号，营造着某种背景气氛，始终提示着乐曲的基调带有神秘色彩。

乐曲一开始，引子由一声“鞭子”抛出了弦乐高音区轻微的颤音，随后出现的小钹、小鼓等——一组组贯穿全曲由快渐慢的敲击声，断断续续，若隐若现，由远及近，从虚而实；在弦乐器低音区交错音型自由演奏而产生的低沉音场的衬托下，铜管乐器在最低音区奏出节奏疏密相交的长音，营造出阴森、恐惧的气氛，将乐思带进了缥缈而虚幻的远古时代……头戴面具的巫师，在“法器”的伴奏中，一手执戈，一手执盾：驱邪赶鬼，驱疫消灾，驱

旱求雨；像远古的艺术带着拙朴而显蒙昧，带着原始但却真实，带着野蛮但见粗犷。

低音提琴与大提琴最低音区相距大七度的“巴托克拨弦”，以不和谐而粗糙的低音衬托黑管带大跳音型的主题变形旋律，进一步展开对法事的描写……有法事的参与者在神的感召下产生的激动，有人神交流——亦人亦神，亦鬼亦人？像借神驱鬼，又像人鬼相争：时而魔高一尺，时而道高一丈；时而王寇分明，时而又伯仲难分。在第一部分快结束时，乐曲达到第一个高潮。

一声沉闷的大锣之后，像是为人们搭起通向阴间的桥梁，到另一个世界与先祖相会。乐曲进入第二部分，在由木管、铜管和弦乐先后奏出的主题像是来自民间曲牌音调的引申与变形，在一个曲牌式音调的“像”与“不像”之间，让人听来它来自传统但又不在某个具体的传统时空中：乐思在“人神”之间往复，像是人对文化之神的向往，也像是文化之神对人的启示，达到了“神人化一”的境界。在一声沉重的大锣和一击清脆的三角铁中结束了全曲。它来得突然，又来得意外，却在情理之中，给人留下余味，也使人在余音之后产生更多的联想。

以上是我们对《巫》音乐内涵的感受与理解。除此之外，作品在作曲技术方面给笔者留下了几点深刻的印象。

第一，在结构上，全曲错落有致，起落分明，音乐在描写与体验之间往复。

第二，在主题的处理上，作品以不同主题的连缀为基本手段，强调了不同主题对音乐的表现作用。既为了突出多声音乐的个性，也为了表现作品的内涵。

第三，在曲调中，三全音作为“五声性”的装点，给不同的主题以新的色彩。在欧洲中古时期，三全音是“魔鬼”；在18、19世纪，三全音是和声的主要动力之一；在浪漫主义后期，三全音又是突破大小调体系的工具。在19世纪末与20世纪初叶，三全音是新的语言。在和声的应用上，突出地表现了

对三全音的处理上。

第四，在和声的处理中，一个下方增四度叠加一个上方的纯四度的结构，使增四度音响得以软化，也使单纯的纯四度又有不单纯的色彩。另外，在一个下方减八度叠加一个上方大七度，利用了减八度有“内收”，大七度有“外展”的倾向特征，改变了两个音程表面上“相等”的内在性质，即在“平均律”的表面形式上还原了不同音程的不同性质，使音响上有了新的韵味。

第五，在配器方面，作者对乐队的驾驭得心应手，对各种乐器音色使用灵活自如，从而使音乐在静时如处子，在动时如脱兔；在弱时如游丝，在强时如猛虎。或是动静相宜，强弱交织，为作品的“小交响曲”的定位上增加了光彩。

近些年来的新作，有的作曲家们对“轻、微、淡、远”的所谓“东方风格”青睐有加，似乎这就是“传统”。不可否认，这是传统的一个重要组成部分，是传统文化中“文人风格”的一部分。但是，可能由于理念与技术两方面的不足，某些作品听起来却是要轻不轻，要微不微，要淡不淡，要远也不远，反添了几分做作，给人以“为赋新词强说愁”的感觉。《巫》所表现的，是另一种非文人气质的“野”味，它来自对“巫”文化的理解，来自对远古的遐想，来自神秘色彩与豪放风格相结合的追求，更来自作曲家借“巫”表意，借“巫”传神的发挥。因此，作品讲究理念但不玩弄噱头，注重技术但不堆砌技巧，探索创新不追求怪异，一切技术与手段的应用都在音乐的需要之中，都以恰当的手段表达作品特定的内涵为目的。

对《巫》作的评价，或许有人会觉得太“现代”，它用的不是人们熟悉的音乐语言与人们常用的大小调体系的和声技术，甚至作品的结构都“非常规”；或许有人觉得听来又不够“新”，它没有用令人惊讶的技术，也没有令人惊叹的“新”点子。但在笔者看来，《巫》作具有的是作品自身的个性与风格：它让人感到作曲家在为表达自己的创作理念而应用相应的技巧，这技巧来自对传统与现代的综合；它也让人感到作曲家为表现中国的文化传统在思

考，在呼吁，甚至在呐喊。这些，比起为继承而继承，为“新”而新的做法来说，《巫》作让人感到的是有更多的一点深沉，有更多的一点启示，也给人更多的一点回味……

“巫”文化既古老又神秘，何种力量使它产生于远古，又在当今世界中仍有一席之存？或许，人们在古老、神秘的文化面前，有时会茫然；或许，在人力还达不到的地方，人们还祈望借助巫或神的力量；再或许……当音乐给人留的种种感受之后，我们不禁要说：在小交响曲《巫》以及它所指寓的巫文化给人遥远而现实、怪异而质朴的复杂感受中，正是诱人去咀嚼中国文化中那博大而精深的传统，去品味中国文化中那历史久远而丰厚的底蕴。或许，这正是《巫》作除了自身个性以外的创作意义和艺术价值所在。

（2004年旧稿）

中芭的又一个脚印

——写在《小美人鱼》首演之后

几十年来，中央芭蕾舞团排演了《天鹅湖》等大量的外国古典芭蕾名作，排演了《春之祭》等当代芭蕾和现代作品，创作了现代舞剧《红色娘子军》，并实现了外来的芭蕾舞艺术与中国革命题材的成功结合，又创作了《黄河》《梁祝》《大红灯笼高高挂》等具有本土特色的中国芭蕾作品。每一部外国名作，每一部中国佳品，就像两种不同的脚步，每一步都留下了坚实的脚印。每一个脚印都饱含着中芭人的辛勤汗水和远大理想，大型童话芭蕾舞剧《小美人鱼》在中国的成功首演也不例外。当9月24日晚在北京天桥剧场首演的《小美人鱼》落幕时，观众以经久不息的掌声和眼中闪烁的泪花回报了中芭艺术家们的精彩表演，并为中芭又一次成功地演绎了具有中国特色的外国芭蕾舞名剧而欢呼！

芭蕾舞剧《小美人鱼》是德国芭蕾舞大师约翰·诺伊梅尔应丹麦皇家芭蕾舞团之邀，于2005年为纪念安徒生诞辰200周年根据1836年创作的童话《海的女儿》编创的。诺伊梅尔用“诗人”的形象贯穿全剧，以“第一人称”的形式叙述了“小美人鱼”在平静的海底和纷繁的人间中为爱情而牺牲的故事。徐徐落下的大幕为观众留下细细品味、慢慢咀嚼、再静静思考的余韵……

在一次航行中，诗人想起了爱德华与海薇蒂的婚礼，这场婚礼使诗人与好友爱德华分离。诗人的一滴眼泪落到海中化成小美人鱼。这时，海上一艘

轮船驶过，一位酷似爱德华的王子从甲板跳入大海捡丢失的高尔夫球。突然，海妖带来巨大风暴，王子眼看要沉入海中。小美人鱼及时将王子救起，并爱上了他。回到海中，她决心变成人类，以失去嗓音、脱去鱼鳞为代价，让海妖将其鱼尾变成双脚，到陆地上去追求王子。然而，得救的王子醒后误以为救命恩人是一位貌似海薇蒂的公主，并与其相爱。在陆地上小美人鱼每走一步都奇痛无比，但为了爱她义无反顾。当她知道王子另有所爱后陷入了极度的痛苦之中。在王子的婚礼上，海妖交给作为伴娘的小美人鱼一把匕首，告诉她只要杀死王子便可恢复原貌回归大海。在激烈的思想斗争后，小美人鱼把匕首扔进大海独自离去……这时，诗人出现，将自己与小美人鱼合为一体，用爱赋予小美人鱼永恒的灵魂。

作曲家乐娃·奥尔巴克的音乐创作为舞剧的艺术内涵提供了准确的解释。音乐与舞蹈互为表里，无形的音乐为有形的芭蕾舞蹈提供了令人遐想的艺术空间。作曲家以现代作曲手法展现了传统音乐的精神；在简约的手法中呈现了丰富多彩的音乐语言；以室内乐为特征的配器手法，最大限度地发挥了交响乐队各种乐器单独及组合演奏的性能，因而显现出新颖别致的风格。中芭首席指挥张艺的激情指挥使该团交响乐队展示出全新的风貌。

小美人鱼的扮演者朱妍，舞技娴熟，对角色的理解准确到位。她用优雅的舞姿，近乎完美地表现了主人公纯朴善良的性格与细腻丰富的情感。小美人鱼拯救王子时的勇敢、变尾脱鳞时的痛苦、追求爱情时的坚定都被刻画得淋漓尽致。值得一提的是，独奏的小提琴“主题音调”贯穿全剧，优美贴切地伴随着小美人鱼的情绪变化，使小美人鱼婀娜的舞姿与高尚的品格得到了完整体现。乐队首席的独奏，以其丰富的音色、清晰的层次及绵长的韵味给观众留下了余音袅袅、回味无穷的艺术感受。

编导近乎“苛刻”的要求，使芭蕾舞《小美人鱼》中有机结合的戏剧性舞蹈表演和复杂的音乐演奏都达到了极高的难度。但是，中芭的演职员们以辛勤的汗水完成了近半年的艰辛排练，使中国版的《小美人鱼》得以完美诠

释。首演后诺伊梅尔激动地对冯英团长说:“我们一个舞步接一个舞步，一套服装接一套服装，一束灯光接一束灯光，一直努力走到了今天，使得这部作品在中国拥有了新的生命。”“中央芭蕾舞团全体演职人员无可比拟的职业素养，让我感到震惊!”最严格的艺术指导，让中芭在学习、引进外国芭蕾精品中又一次实现了艺术修养和舞蹈技巧的全面提升。

中芭之所以引进《小美人鱼》，不是因为她有热闹的场景和华丽的舞美，而是因为她有集人生与哲理、艺术与生活、幸福与痛苦、爱情与生命等多重关系于一身的艺术品质，是当今国际芭蕾舞在思想内涵、表演技艺、艺术品位上具有最高水准的作品之一，将古典芭蕾进行了现代表达，融合了古典音乐与现代作曲技法。在这部舞剧中，舞蹈与音乐互为表里的阐释与演绎，将传统童话做进一步的艺术加工，使原作在新时代中重获新生。《小美人鱼》没有喧嚣的场面，没有奢华的灯光布景，更没有追求舞台效果的噱头。她的舞美和灯光简洁大气，服装的设计优雅大方，编导的舞台调度简练有序，各种舞蹈的编排完美精炼。其高度概括的人生哲理在编创精致的芭蕾舞中尽显其力，给人以直击心底的震撼力和让人振聋发聩的感染力!

中芭引进《小美人鱼》的成功，让其向芭蕾艺术的国际一流水平又迈进了一步，也让我们再次感受到了“中芭精神”:她们从不张扬，几代人都在为建设中国的芭蕾舞事业而努力奋斗;她们有强烈的进取心，但在取得巨大成功、好评如潮时从不自吹，更不自傲;她们更有超越国内的现实的艺术眼光，能努力学习和借鉴国际芭蕾舞精品创作的经验，并以此来提高自身的艺术修养，将中国芭蕾推向世界。中芭以柔美、含蓄、内敛、温润的东方特色赢得了国际芭蕾舞同行们的赞许，标志着中国芭蕾舞艺术已经进入了国际舞蹈艺术的最佳阵容。

《小美人鱼》的成功首演，再一次证明了中央芭蕾舞团在为完成“始终坚持‘二为’方向和‘双百’方针，继承优良传统，不断开拓进取，积极探索艺术创作规律，努力推出更多精品力作，真正建成具有世界一流水平、鲜

明民族特色、深受观众喜爱的艺术表演团体，让中国芭蕾艺术这朵奇葩在新的时代绽放得更加璀璨”的宏伟目标所尽的努力；也再一次让世人看到了中芭为中国的芭蕾舞事业留下的又一个深深的脚印！

（原载《艺术评论》2012年第10期）

中芭《牡丹亭》惊艳爱丁堡艺术节

连日连绵细雨，给8月的爱丁堡带来些许凉意。艺术节开幕式当天，温暖的阳光张开贴心的笑脸，迎接中国芭蕾舞团160位艺术家首次登上国际最高水准的艺术盛会。8月13日晚，中国中央芭蕾舞团的芭蕾舞剧《牡丹亭》首演，拉开了今年爱丁堡艺术节的序幕。演出的大幕刚一落下，来自世界各地的1400多名观众情不自禁地报以欢呼声和热烈的掌声。在剧院大厅，许多观众一致表示，尽管他们是第一次看到中国人表演芭蕾，但是中芭的舞台演员太棒了，他们是无与伦比的，同时，整个舞剧的制作可以用美轮美奂来形容，真是太神奇了。

据悉，《牡丹亭》在爱丁堡艺术节上共演出3场。爱丁堡国际艺术节创办于1947年，每年8月都有来自世界各地的上百万游客们汇聚爱丁堡，在连续3周的时间里，演出世界最高水准的歌剧、音乐、戏剧和舞蹈等艺术作品。艺术节最初是为了使在二战中的欧洲艺术家们找到一个可以交流的舞台，为创造一个可与奥地利萨尔斯堡与德国白莱特音乐季相比美的节庆。选择这座古城，除了因它未受战争破坏外，还因爱丁堡有“北方雅典”之称。现在，爱丁堡艺术节已成为当今世界上影响最大、规模最大的综合性艺术节。在艺术节60多年的历史中，邀请如此大规模的中国艺术团参加爱丁堡艺术节不仅是首次，而且由来自亚洲的艺术团担任开幕演出也是首次，这不仅对中芭意义非凡，对中国艺术界也有着非同寻常的意义。

中央芭蕾舞团登上爱丁堡艺术节的舞台，是中国芭蕾舞在国际艺术盛会

的开幕式上的首演，是芭蕾舞剧《牡丹亭》在国外的首演，也是中国芭蕾舞团由中国文化部支持在国际大型艺术节上的首演。这不仅标志着中国的芭蕾舞从过去在欧洲某一地区、某一赛事中的影响开始向更宽更广的世界舞台拓展，同时也进一步彰显了中国芭蕾舞的艺术魅力，进一步扩大了东方艺术的文化影响力。艺术节艺术总监乔纳森·米尔斯说："中国中央芭蕾舞团是有着国际影响的世界一流芭蕾舞团，用芭蕾形式表现《牡丹亭》，讲述一个中国的古老故事，非常有意思。汤显祖和莎士比亚是同时代的伟大戏剧家，并在同一年逝世。在莎士比亚的故乡演出这个作品，一定非常奇妙和美好。"爱丁堡大学汉学院院长娜塔莎·根茨教授被《牡丹亭》的凄美故事和中国芭蕾舞艺术家们的演绎感动得落泪。苏格兰皇家芭蕾舞团团长辛迪·萨格鲁高兴地说："《牡丹亭》的编排从头到尾都十分流畅，舞蹈与音乐的结合也特别完美，舞美与服装的设计本身就是一件优美的艺术品。"

《牡丹亭》的创作，具有鲜明的现代色彩。导演李六乙说：3个杜丽娘的形式，是将中国古典文学、欧洲芭蕾舞和具有哲理性的故事融合在一起，试图揭示汤显祖原作中人性最基本又最丰富的内涵。因梦而起，从爱开始，到杜丽娘死后从地狱回到人间，在"婚礼"后又消失，再到剧终时没有人只留下一把椅子的设计，表现"世界就是一种'存在'"，一种"虚幻的梦境与真实的现实转换"这样一个命题。在编舞中，导演力求用恰当的手段来表现杜丽娘的精神，而不是离开精神内核，仅有表面的形式。

芭蕾舞这一外来的艺术形式，自中央芭蕾舞团1959年成立后，就希望能登上世界芭蕾的舞台，这是几代中国芭蕾舞艺术家们的共同心愿。中芭前任团长赵汝衡说："中央芭蕾舞团还是很幸运的，得到这么多人的喜爱和支持。我们从《红色娘子军》开始，就希望中国的芭蕾舞能走到世界芭蕾舞的中心舞台，现在我们实现了这一夙愿。5年前，爱丁堡艺术节艺术总监在北京找到我，希望在东西文化中搭一座桥，找到中西方文化的一个融合点。汤显祖和莎士比亚表述的爱情故事是一样的。以一个梦境，一个人和鬼的故事来展现原作中的精神内涵。这也使我们在舞美设计、服装设计和音乐设计上都以虚

幻的梦为基调进行。”现任团长冯英说：“我们小时候除了芭蕾舞的基本功外，还学过中国民间舞，学过戏曲的毯子功、把子功，还有国外的民间舞蹈，就是要在芭蕾舞中加入中国特色，使她成为中国的艺术。现在在爱丁堡艺术节上演《牡丹亭》，会让人们从更新的角度认识中国的芭蕾艺术。”

原载《中国文化报》2011年8月16日第3版

一篇缺少学术含量的“音乐评论”

徐荣坤先生《一本舛误甚多的谱例集——评〈中国传统音乐一百八十调谱例集〉》(以下简称“徐文”)一文，对黄翔鹏先生生前的未完稿《中国传统音乐一百八十调谱例集》(以下简称“谱例集”)给予了少有的关注，并提出了编辑中存在的一些技术性错误问题，这些意见是有益。在此，我们对徐先生的认真态度表示感谢！但是，除了这些技术性错误以外，徐文认为的“舛误”，有的却是因徐先生的常识性错误和认识不足所产生的，严格说来还算不上什么“学术问题”。与黄先生的“不同看法”，也说不上是“学术观点”的不同，只是学术的见识不一样而已。徐文中所涉大致包括调头、“八十四调”、正声音阶、新疆音乐与汉族音乐理论、民歌记谱、工尺谱翻译、“八音之乐”与“应声”，以及黄先生的“学术态度”等问题。由于黄先生已仙逝，本文也只能仅就我们对黄先生的学术见解的理解和认识，谈谈我们的看法，并就教于徐先生！

一 关于“五声”与“七声”

徐先生对《西藏情歌》的音阶性质判定有问题，认为“原来是一首地道的五声音阶商调式所构成的曲调，根本没有出现过俗乐音阶的特性音“闰”(♭si)，只是黎英海先生为该曲所配的钢琴伴奏中，左手低音部分出现了一个♭si音，而黄先生据此将这首曲调判定为俗乐音阶”。这个看法，不仅涉及音阶性质的判定，也涉及五声与七声的关系，还涉及和声与旋律的关系等问题。

对黎英海先生为《西藏情歌》所配的钢琴伴奏用“♭si”而没用“si”，黄先生认为音阶中应含有“♭si”，有以下三个理由：1.从五声与七声关系上说，五声中没出现的音，很可能在七声出现，这个伴奏黎先生用了“♭si”，即提示了这个音是被旋律“省略”了；2.从和声的理论上说，它属于前一种和声理论的观点，即和声中出现的音，与调式音级有直接关系；3.从音乐的风格上说，无论是前两种中的哪种看法都可以不计，只从“风格一致”的角度看，这首曲子在伴奏中用“si”而不用“♭si”，听起来伴奏与旋律风格是不协调的。

首先，对中国传统音乐五声与七声的关系，黄先生有自己的看法。这是他在杨荫浏和贺绿汀两位前辈见解[1]的基础上提出的理论：中国传统音乐的五声，是在七声背景中的五声，七声则是以五声为核心的七声。[2]旋律中虽然没有出现“♭si”，但伴奏选用了“♭si”，正是钢琴伴奏的编配者正确地理解音乐风格，正确地选用了与旋律风格相一致的“♭si”音的结果，所以才将这首《西藏情歌》确认为“俗乐音阶”，即“♭si”在这首情歌中没出现，但它应当是被省略了的音，而省略的音被黎先生在钢琴伴奏中揭示出来了。有了“♭si”这个音，另一个被省略的就是“fa”音。[3]因为从“五度链”[4]的关系上看，“♭si”音是在“fa”音之后产生的音。

其次，在旋律与和声的关系上，历史有两种不同的观点：1.从乐理层面（音阶中音与音之间的关系）上，认为旋律与和声具有同一性的性质，如在调内和声中，和声所用音即音阶所含音；大小调体系和声及20世纪以来的大多数和声

---

① 杨荫浏和贺绿汀不约而同地在20世纪50年代提出中国传统音乐有五声与七声并存的传统，分别见杨荫浏《如何对待五声音阶与七声音阶同时存在的历史传统》，《音乐研究》1959年第3期；《杨荫浏音乐论文选集》，上海文艺出版社1986年版，第305页。贺绿汀《中国音阶与民族调式问题》，原载《文汇报》1961年12月6、7日；另载《贺绿汀音乐论文选集》，上海文艺出版社1981年版。

② 黄翔鹏：《七律定均　五声定宫》（崔宪整理），《中央音乐学院学报》1993年第1期。

③ 黄翔鹏：《中国传统音乐的数理逻辑问题》（张振涛整理），《中国音乐学》1986年第3期。

④ “五度链”概念的提出，是赵宋光先生在律学理论上的创见。它的意义在于：将连续的五度作为一个“链”来观察，可以发现和解决许多乐学问题。分析音阶的性质，就是其中内容之一。

理论都反映了这种观点。2.从音响学的角度上看，认为旋律与和声的所用音高不完全一样，和声所用音有自身的音响学特征；这是20世纪后音乐音响学的学说被应用后所产生的看法，如德国作曲家兴德米特的作曲理论中有关和声关系的“音序II”，与其有关旋律音的“音序I”，所用音高关系不完全相同①；缪天瑞和赵宋光先生的有关和声理论涉及律学理论即持这种观点，如“属七和弦”的七音并不是大调音阶中的“第IV级”，而是较之音高偏低的“自然七级”②。

再次，在音乐的风格上，虽然不同的人对风格有不同的理解，但在这首歌的伴奏中用“^{b}si”，可以说黎先生的感觉和黄先生的认识是一致的。如果伴奏中用“si”，在风格上他们都感觉不协调，这正是黄先生判定五声的背后就当是“俗乐音阶”的七声。不知徐先生听没听过“^{b}si”与“si”在这首歌中完全的不同音乐效果，还是想当然地就认为黄先生判定是不对的？

二 关于“调头”与“八十四调”

徐先生说：“《谱例集》中采用‘调头’这个术语，但这个‘调头’是什么意思呢？书中‘前言’前后所说并不一致，‘前言’第1页上说‘调头’(调式主音。但一个调头往往包含二至三个调式主音)，第2页上说‘同均三宫’的一百八十调理论，即十二律位每均七个调头的八十四调”。“第1页上既说‘调头’就是调式主音，但紧接着又说一个调头往往包含二至三个调式主音，岂不矛盾？第2页上所说的‘调头’，又像是调式的意思，“与第1页上的说法又相矛盾。这个术语科学正确吗？”这两段话徐先生认为矛盾，但我看了半天也没看出矛盾在什么地方。一个“调头”可能有二、三个调式主音，是从“同均三宫”的理

① 兴德米特：《作曲技法》(第一卷)，罗忠镕译，人民音乐出版社1983年版，第97页。

② 缪天瑞：《律学(第三次修订版)》，人民音乐出版社1996年版，第68页。

论来说的；“八十四调”中的“调头”，就是“调头”本身的意义。两者的关系是：在“八十四调”中的“调头”，在“一百八十调”就可能存在一至三个调式主音。怎么有矛盾呢？

徐先生又说：“八十四调说纯属古人没有实证的想法，理由是传统音乐中只有宫、商、角、徵、羽五种调式，从来未曾真正有过七种调式，这是无可置疑的铁一般的事实。”这“铁一般的事实”在哪儿？研究中国古代的历史与文化，人们都知道一个公认的原则：说有易，说无难！因为历史的真实是在人们的不断认识中逐步认识的，轻易下结论往往有问题。

下面分别从“调头”和“八十四调”两方面的内容谈谈我们所了解的黄先生的看法，就算供徐先生参考吧！

“调头”并不是黄先生的自创。段安节《乐府杂录》中有这样一段话：“初制胡部乐，无方响，只有丝竹，缘方响有直拔声，不应诸调。太宗于内库别收一片铁方响，下于中吕‘调头’一运，声名大吕，应‘高般涉’‘调头’，方得应二十八调。筝只有宫、商、角、羽四调，临时移柱，应二十八调。”[①]这段话中的“调头”，就是“调头”的出处。

黄先生最早是将“调头”作为单一的“调式主音”看待的：“均、宫、调又各有自己的首音或主音，分别称为均主、音主和调头。”在同一篇文章中，也提出了三种音阶的命名问题，对音阶的称谓还提出应取“正声调”“下徵调”和“俗乐调”三种名称。[②]后来，张振涛又将“调头”的概念作了进一步的阐述。一是“毕曲不落调头，寄煞稳定音级”；二是强调“主音”与步步趋向“调头”——不同逻辑的不同归宿等看法。[③]这是将“调头”的概念从“调式主音”有所扩大，并不仅仅是单一的“主音”了。至于将“调头”解

---

① 《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年版，第64页。

② 黄翔鹏：《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》，《民族民间音乐》1986年第3、4期。

③ 张振涛：《中国传统音乐煞声问题的乐学理论研究》（硕士学位论文），《中国音乐学》1989年第1期。

释为“主音，但不止一个，可能有二、三个主音”，是我当时在看“谱例集”前言时给黄先生的建议，先生采纳了这个意见。因为黄先生1993年12月在台湾讲学[1]时，就明确地提出觉得“调头”并没有单指“调式”的含义，如果要用“调式”简单地以“调式主音”一词来表述，不能包含“调头”的全部内容。因为《乐府杂录》记载的是实践中的名称，不是理论性的表述。如果从调式上看“调头”，它不但是“这个调”的主音，还可能是“那个调”的主音，这正是理解和应用“同均三宫”理论才能理解的问题。如果仅仅以欧洲的“调式”来看，调式的本意的确只是一个主音，但这与“调头”的本义不一样。从“调式主音”的角度将调头作以上解释，正是想全面地反映其中的“调式内容”，而不是简单地用欧洲理论去套用。结合“同均三宫”理论，再将“调头”理解为“非单一调式主音”——“可能有二、三个主音”。这样解释则是基于“调头”并不是后来借用欧洲乐理的“主音”或“调式主音”能涵盖它的含义的认识。关于这个问题，黄先生有以下说法：

“在《乐书》中，徐景安说了一句十分重要的话：‘京房始创，荀勖推成。’是为了讲唐俗乐二十八调的问题说这句话的。徐景安当时是伎乐管理人，本身有一定的音乐见识，此话是有道理的。二十八调是八十四调的一部分。现在讲的八十四调，是每调只认一个调头的关系。八十四调在过去很多人否定，包括杨先生都认为它只是个理论上的框架，实际音乐的运用中没有那么多调。因为实践中只有Do（宫）、Re（商）、Mi（角）、Sol（徵）、La（羽）五个调式，没有Fa调式与Si调式，不可能有八十四调。现在我根据同均三宫及隋唐俗乐二十八调的研究成果，可以这样说：中国的唐代音乐，不仅有八十四调，而且还有一百八十调之多。八十四调不仅仅是理论上的框架，而且是活生生的音乐实践的理论总结。”

“八十四调理论，是讲十二均中每均有七调，共计八十四调。实际上，

---

① 黄翔鹏：《中国古代音乐史分期研究及有关新材料、新问题》，汉唐乐府，1997年。

一均有七个音，七个音上的‘七调’，是讲的七个‘调头’，不是讲的‘调式’。由于每个调头可能由三个‘宫’来规定，七个调头中的每个调头在调式上就有多种可能。所以不是七个调头就只是七种调式。按‘三宫’每宫的‘五正声’[Do（宫）、Re（商）、Mi（角）、Sol（徵）、La（羽）]各有五个调式算，三宫就是‘十五调’，简称‘七调’。在民间是只讲七调的，但那是民间的经验性理论。我们讲音乐的基本理论，就应总结其中的规律。所以‘一均’中的‘七音’应该是三宫、十五调；十二均中的调式，就是一百八十调了。”

“《后汉书·律历志》中的京房律，讲黄钟均时讲‘黄钟为宫、太簇为商、林钟为祉’，讲林钟均时讲‘林钟为宫、南吕为商、太簇为祉……’每讲一均，讲一次宫、商、祉，六十均，讲了六十次宫、商、徵。有这个必要性吗？有的！因为每均存在三宫，第一宫是以‘宫’位为宫的‘正声音阶’，第二宫是以‘商’位为宫的‘清商音阶’，第三宫是以‘祉’位为宫的‘下徵音阶’。这说明俗乐调的三宫关系在京房时就已被认识。而这三宫到了荀勖笛律时，就叫‘正声调’、‘下徵调’、清角之调’（实际上就是清商音阶）。所以徐景安才说‘京房始创，荀勖推成’（王应麟《玉海》中收徐景安《乐书》），指的就是唐代俗乐调用七个调头，用同均三宫的来源。所以同均三宫的理论，不是我的发明，而是传统音乐中本来就有的。只不过没有用‘同均三宫’这个概念罢了。在古代的理论中也不能这么讲，因为‘宫’是‘君’，你有三个宫，就是‘犯上作乱’，要杀头的！在姜白石的音乐中，他就用“以无射宫歌之”的话来对自己的作品作出解释，不能明讲。这也说明同均三宫的实践在宋代也是存在的。”[1]

在“谱例集”的前言中，黄先生也说得十分明白：“我研究了中国的古代文献、中国传统音乐的律、调关系后才知道：‘七律’的‘定均’作用，可以说是确定了七个琴键（Key）的位置。中、西传统音乐中的共同‘公理’——

① 黄翔鹏：《中国古代音乐史分期研究及有关新材料、新问题》，汉唐乐府，1997年，第80—82页。

‘调’(Key)的概念，应该至此‘七律’为限；如果再把‘调头’(调式主音。但一个调头往往包含二至三个调式主音)的概念引进来，大小调体系每调只有一个调头，与中国的多调头、一个调头有多种调式的情况相较，欧洲的‘基本乐理’，就不成其为‘公理’了。”“‘同均三宫’的一百八十调理论，即十二律位每均七个调头的八十四调，是中国传统乐理的核心问题。本书对此，尝试着从内容上将不同音阶、音级关系的一百八十种模式，形式上对运用五线谱确定其记谱法的谱式等问题，给予解决。”在“八十四调”的84个调头中去看“同均三宫”中“一百八十调”中的180个调式，正是“一个调头往往包含二至三个调式主音”的关键所在。简单地说，一个“均”(七律)中的七个音，即可构成七个“调头”，在“同均三宫”中，它的结果即“十五调(式)”。以“F均”中的“F宫正声音阶”“C宫下徵音阶”和“G宫清商音阶”为例：

音 名	F	C	G	D	A	E	B
调 头	1	2	3	4	5	6	7
F宫正声音阶	宫	徵	商	羽	角	变徵	变宫
C宫下徵音阶	和	宫	徵	商	羽	角	变徵
G宫清商音阶	闰	和	宫	徵	商	羽	角
包含调式数	1	2	3	3	3	2	1

注：表中为了看清各个不同音阶中的“正声”不同，音的关系按五度关系排列。其中“调头”的序号也按五度顺序列出。

在以上的图表中，从“变声不立调”的理论来说，“宫、徵、商、羽、角”五个“正声”是作为“立调”音级看的，“变宫”“变徵”则不能“立调”。以上“F均”中在F、C和G这三个音上分别构成的“三宫”中的“正声”，即分别可构成15个不同的调式：在“F”上，可构成F宫正声音阶的“宫调式”1个调式；在“C”上，可构成F宫正声音阶的“徵调式”和C宫下徵音

阶的“宫调式”2个调式；在“G”上，可构成F宫正声音阶的“商调式”，C宫下徵音阶的“徵调式”和G宫清商音阶的“宫调式”3个调式；在“D”上，可构成F宫正声音阶的“羽调式”，C宫下徵音阶的“商调式”和G宫清商音阶的“徵调式”3个调式；在“A”上，可构成F宫正声音阶的“角调式”，C宫下徵音阶的“羽调式”和G宫清商音阶的“商调式”3个调式；在“E”上，可构成C宫下徵音阶的“角调式”和G宫清商音阶的“羽调式”2个调式；在“B”上，可构成G宫清商音阶的“角调式”1个调式。

从“煞声”的角度，有学者还对“调头”作了这样的解释：“煞声的出现打破了一个调的结束音只落在调式主音（即调头）的规定，它说明调头的意义已经不重要了。并且，由于多种煞声的出现对“七宫四调”的每个调（即宫、商、羽、角四调）的存在也是一种否定。上面引的王灼《碧鸡漫志》的侧商调借字杀，实际是用了该宫的角调调头。”[①]这也是从“调式主音”以外的可能，解释“调头”中存在的其他内涵。

用欧洲的“调式主音”来理解“调头”，很难得到全面的认识，这正是黄先生的研究解决的问题。“调头”是个古代文献中记载的名词，也是传统音乐理论的重要概念之一。“调头”与“八十四调”密切相关，黄先生提出与杨荫浏先生的不同看法，正是他研究的新成果。对待古代文献中的历史与理论问题，我们可以提出自己的理解和解释，也可以提出解释的理由。但是，以为自己找到绝对真理的想法，用“铁一般的事实”这样的断语，其实并不是历史研究的科学态度。这是因为：有的问题通过研究可以达到最接近事实的认识；有的问题可能就有几种解释，因为认识的角度、方法和应用的理论不同，不同的解释共存并不是奇怪的现象，就是欧洲已经进行几百年的古谱研究，也存在多种看法并存，以致多种译谱并列的情形；而有的问题，可能永远也无法解释，因为材料已经不完整，甚至材料缺失，而因所论问题将永远

① 稚辰：《宋元燕乐煞声问题初探》，《中央音乐学院学报》1996年第3期，第31页。

是个谜。研究工作能做的，只是希望能达到最接近事实的认识而已。值得注意的是：对历史事实的解释可能有多种，但历史的事实只有一个！对这多种可能的解释，人们也会根据自己的判断选择其中一种。要达到人们完全的统一或基本一致的认识，除非在材料确凿而完整，材料真实而可靠的前提下才有可能实现。但即使如此，对历史事件存在多种解释与多种看法，这也并不是奇怪的事。正如任何当事人对自己所经历事件的重述都可能不完全相同一样，对没有当事人存在的历史文献的分析与解读，更可能有不同意见存在，也更应当允许有不同意见并存了。

三 关于“正声音阶”与“新”“旧”音阶

徐文中说：“黄先生曾发表过‘新音阶其实不新，旧音阶其实不古’……这样的真知灼见”，“把旧音阶尊为正声音阶，认为是‘汉魏至清代尊为标准的音阶’，这实在是大大地后退了一大步。”这“大大地后退了一大步”，不知徐先生的标准是什么。黄先生提出“新音阶不新，古音阶不古”，与用“正声音阶”“下徵音阶”“清商音阶”这些与历史有关的概念，好像并没有什么矛盾之处啊！徐先生的意思好像是说：用历史文献的称谓就是倒退，创用新词就是进步。这种看法能成立吗？

“新音阶”和“古音阶”，还有“燕乐音阶”“清商音阶”和“俗乐音阶”，也都是20世纪上半叶到80年代前用得比较多的概念，它们有的是一个比喻性的概念，如“古音阶”有来自“古代文献”中的“音阶”之意，“新音阶”则与之相对，是后来认识的音阶形式；有的是根据历史文献所记载的内容相关，如“燕乐音阶”“清商音阶”和“俗乐音阶”，其中“燕乐”“清商”和“俗乐”都是历史名称，用它们来指代“音阶”，目的是为了与历史事实相符。黄先生先用“新音阶”和“古音阶”，后用“正声音阶”“下徵音阶”和“清商音阶”，不知道怎么与“大大地后退了一大步”有什么关系。据我们了解，黄先生在用这些称谓时，还是经过认真思考的：尊重历史，借用历史，

尽是不创新词！

黄先生用“正声音阶”“下徵音阶”和“清商音阶”这些概念，前二者根据是《晋书 · 乐志》中荀勖的有关言论中的“正声调”“下徵调”，后者“清商音阶”则来自古琴的“清商调”。“正声调”与“下徵调”之间存在密切的关系；即后者用前者的“徵”音作“宫”，所以才称“下徵调”；“清商”即将琴上的二弦“商弦”调高半音为“清商”，相对音高为“C、^{b}E、F、G、^{b}B、^{b}E、D”，用首调唱名即“sol、^{b}si、do、re、fa、sol、^{b}si”，从“音阶”的角度看，其中带有“^{b}si”，所以称“清商音阶”。

我们在编写《中国传统乐理基础教程》①时，将文献中的“正声”作为“正声音阶”称谓另一个依据，也是以黄先生的基本思路为主，以历史文献为基础考虑的。《汉书 · 律历志》中有这样的记载：《汉书 · 律历志》中就已明确：“黄钟为宫，则太簇、姑洗、林钟、南吕皆以正声应。”②

徐文又说：笔者认为，虽然贾逵、郑玄（东汉）、韦昭（三国）、郑译（隋）等古人，一直把林钟宫的下徵音阶误读为黄钟宫的雅乐音阶，而且把雅乐音阶树为模范标准音阶——正声调法，斥下徵音阶“失君臣之义……乖相生之道”（见《隋书 · 音乐志》），但是在音乐实践中，下徵音阶实际上一直占据着主导的地位，连杨荫浏先生都认为：很早以来“中国音乐实际上所用的七声音阶，常是这个新音阶”。

从《汉书 · 律历志》开始，文献中都是将“雅乐音阶”列为标准，这是历史事实。杨荫浏先生说“中国音乐实际上所用的七声音阶，常是这个新音阶”与这个事实没有出入，即理论上的说法与实践有不同之处。如果徐先生认同杨先生的这一观点，那不正是“同均”的两宫吗？名义上说

① 童忠良、崔宪、胡志平、彭志敏、王中人：《中国传统乐理基础教程》，人民音乐出版社2004年版。

② 《汉书·律历志》中就已明确：“黄钟为宫，则太簇、姑洗、林钟、南吕皆以正声应。”《汉书》（四），中华书局校点本1962年版，第962页。

的是“正声音阶”，实践上即是“下徵音阶”。“下徵”就是以“正声”的“徵”为宫的啊。

音名	C	D	E	F	G	A	B
F宫正声音阶	徵	羽	(变宫)	宫	商	角	(变徵)
音级属性	V	VI	(VII)	I	II	III	(#IV)
C宫下徵音阶	宫	商	角	(和)	徵	羽	(变宫)
音级属性	I	II	III	(IV)	V	VI	(VII)

徐文又说：“关于三种传统音阶中究竟孰为标准模式音阶问题，近年来争议颇多，一时难有公认的定论。不过，就黄先生本人而言，黄先生把旧音阶尊为正声音阶，认为是‘汉魏至清代尊奉为标准模式的音阶’，这实在是大大地后退了一大步。”历史文献都是这么说的，黄先生只是按文献说而已，更没有什么“后退了一大步”啊！所以杨先生说是的正是音乐实践与文献的说法有不同之处，与黄先生说“古音阶不古，新音阶不新”，也没有矛盾之处啊！

四 关于“十五种调式”

为了否定黄先生的观点，徐先生以“十五调”是一个早已被论述过的概念，来“证明”黄先生的“错误”，他这样写道：“早在1962年出版的中央音乐学院附中试用教材《音乐理论基础》的‘七声调式’一节中，李重光先生就曾明确地提出过，三种传统七声音阶共有十五种调式的说法。”徐先生这么仔细的人在这个问题上会如此粗心：李先生说的是“同宫系统”的三种七声音阶，用的是“九声”。与“同均三宫”用的则是“七声”，两者的关系和内涵完全不是一回事！下面我们看看李先生是如何表述的。

李先生在说明了“七声调式是在五声调式的小三度音程中间加入不同的‘偏音’而成，共有十五种”的文字之后，列出详细的“雅乐”“清乐”和

“燕乐”三种不同“七声调式”的“C宫”“G徵”“D商”“A羽”和“E角”各自不同的五种调式的谱例。从谱例中我们可以十分清楚地看到，这里所列举的是“同宫系统”的三种不同的“七声调式”所包括的“十五种调式”，这十五种调式所用的音，是“同宫系统”的“九声”：三种七声调式的“五正声”——“宫、商、角、徵、羽”相同，另外的4个“偏音”不同，它们分别是由“小三度音程中间加入不同的‘偏音’而成”。5个正声加上4个“偏音”一共是9个音。由于是乐理的基础教程，对“同宫系统”九声，李先生用的是直观的音高关系来列出15种不同的“七声调式”。之后，作为总结，李先生用了按五度关系排列的9个音来概括了这15种七声调式所用之音[①]。



从以上谱例中可以清清楚楚地看到：中间的白符头音符是5个“正声”，其余的黑符头即4个“偏音”[②]，它是用五度关系来表示的九声。“同宫系统”的另一个特点，就是5个“正声”相同的七声音阶，由于各自应用的变声不同，可以构成三种不同的七声音阶，我们将其简称为“同宫三阶”。在《中国传统乐理基础教程》中，我们用的是这样的图表（下图加上了“相对音高”一栏）：

① 李重光编：《音乐理论基础》，人民音乐出版社1962年版，第56页。

② 在历史文献中，主要是以“变声”来指称“偏音”，它们与“正声”相对。5个“正声”，构成“五声音调”，也是传统音乐中的音调骨干音。变声作为正声的补充，有“增加色彩”的作用。

音级性质	变声		五正声					变声	
相对音高	$^{\flat}$B	F	C	G	D	A	E	B	$^{\sharp}$F
音级	闰	和	宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵
唱名	$^{\flat}$Si	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	$^{\sharp}$Fa
音阶性质			正声音阶						
音阶性质		下徵音阶							
音阶性质	清商音阶								

与“同宫三阶”完全不同的组织结构，是“同均三宫”构成的“七声”及其中的关系。在以上“教程”中，我们这样写道：“由于中国传统音乐的音调结构，以‘正声为主，变声为辅’，故在同均三宫理论中，由于五个‘音阶的骨干音’(五正声)的三次转移，使七音产生了三次被选择的可能。如在‘F均’中，这三种选择分别是：F宫、C宫、G宫。三种五正声的选择如下”：

音名	F	C	G	D	A	E	B
F宫唱名	Do	Sol	Re	La	Mi		
F宫阶名	宫	徵	商	羽	角		
C宫唱名		Do	Sol	Re	La	Mi	
C宫阶名		宫	徵	商	羽	角	
G宫唱名			Do	Sol	Re	La	Mi
G宫阶名			宫	徵	商	羽	角

在“以上三种音高不同宫音位置的五正声确定后，七个音在每种五正声中的其余两个音分别作为变声时，也有三种不同的组合，即构成了三种不同结构的七声音阶。这三种不同结构的七声音阶，按‘F均’的音列关系排列如下”：

音　名	F	G	A	B	C	D	E
F宫正声音阶	宫	商	角	（变徵）	徵	羽	（变宫）
C宫下徵音阶	（和）	徵	羽	（变宫）	宫	商	角
G宫清商音阶	（闰）	宫	商	角	（和）	徵	羽

与“同均三宫”的15个调式是不同的组织方式：一是在“九声”中的“同宫系统”，一是在“七声”中的“同均三宫”。我们认为，“同宫三阶”与“同均三宫”是中国传统音乐乐音体系中的两个不同的组织形式，不是因为结果都是“三种不同七声音阶”构成的“十五种调式”，就可以相互混淆的。至于“同均三宫”理论是否成立，则是另一回事。要否定“同均三宫”，实在不必张冠李戴地用李重光先生《音乐理论基础》已提过“十五种调式”来作例证啊！如果说徐先生可能“粗心”了，没注意二者是结构完全不同的两种调式结构方式。但是，比起徐文其他地方细心，这个粗心实在是让人哭笑不得！基本乐理这门学科，初看起来“简单”，好像其中的“理论”什么都知道，什么都明白，但常常是一用就可能出错，一碰到实际问题就发现了解得不够深入。因为基本乐理并不是一个单纯的理论，它背后的理论延伸涉及音乐实践和与之相关的其他技术理论，即和声、曲式、复调与配器等等。在诸多的音乐技术理论中，基本乐理只是最前端、最基本的理论而已。所以，对基本乐理的了解和应用不是十分娴熟，对其他理论不是太了解，在理解乐理上出问题是很正常的事。

五 关于新疆音乐与汉族音乐理论问题

对待新疆音乐，可不可以用与汉族音乐的方法来分析，这倒是个学术问题，是个仁者见仁、智者见智的问题。徐先生认为新疆的音乐与汉族的音乐是两种不同的音乐，这是一种观点。而黄先生所用的分析方法与分析理念，

是基于他对“中国传统音乐”和“中国传统音乐理论”的总体看法，是另一种观点。他认为“中国传统音乐”是一个整体，新疆和其他少数民族一样，是这个整体中的一个有机的组成部分。所以，在他的“谱例集”中才会将汉族的和其他少数民族的谱例放在一起分析。这不但在他的谱例中，而且在他其他的研究中都是这样处理的。而且这也并不是他的发明，在历史上，从汉代开始就有张骞从西域带回西域文化，并将之融入到汉文化后成为汉文化的有机组成；从隋代开始就有郑译关于西域苏祇婆理论的论述，并将之与汉族理论相比较；唐代的音乐更是胡汉杂陈，胡汉间非但没有对立，还相得益彰，或各显风采，或胡汉难分[①]。

徐文认为新疆的音乐只能用欧洲的“大小调”理论，但不能用“汉族音乐理论”来解释。比如，徐先生说新疆“维吾尔族音乐中根本没有什么‘正声音阶’之说，自然，书中对这三首曲例的音阶和调式的判断全是错误的。”如果按这个逻辑，是不是也可以说，维吾尔族好像也没有“和声小调”“自然大调”“和声大调”“弗里几亚终止”之说，那是不是徐先生用这些欧洲的理论来分析维吾尔族的音乐也“全是错误的”呢？

用“正声音阶”这样的“汉族音乐理论”和用“大小调”理论是两种不同的分析工具，徐先生自己认为用“大小调”理论是对的，就认为其他就是“全是错误的”，不知道根据是什么。如果能讲点只能用“大小调”理论分析，不能用“汉族音乐理论”分析的道理，也许还算有一点学术的意思。只

① 黄先生生前在作清代《九宫大成南北词宫谱》所记《舞春风》的曲调考证后，认为这是保存在清代工尺谱文献中的唐代龟兹乐遗音。为了得到准确的结论，在未告之《舞春风》背景的情况下，将所译旋律唱给对新疆音乐非常熟悉的周吉先生听，请周辨别是什么地方的风格。周听后即说：“这是新疆的音乐风格！”先生得到周吉的这个判断，告诉我们时高兴得像个孩子。因为这正是他希望的答案，不是仅从音乐的理论上，而且从音乐的感性上对验证理论的分析。当理论与实践实现有机的统一时，对自己的理论的分析才敢肯定。他不但自己是这样做的，在教学中从始至终也是这样教导学生的。用他自己的话说，这是他随杨荫浏先生学习的最大收获，也是他在24岁时吕骥先生就告诉他“重视实践”是杨先生做学问的最可贵之处，也是与别人不同又卓有成就之处。

能用“大小调”理论，不能用“汉族音乐理论”，未免太武断了！

因为，在《隋书·音乐志》中曾有这样的记载，不知徐先生怎么解释：

> (郑译说)先是周武帝时，有龟兹人曰“苏祇婆”从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：“父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。”以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰“娑陁力”，华言“平声”，即“宫声”也；二曰“鸡识”，华言“长声”，即“商声”也；三曰“沙识”，华言“质直声”，即“角声”也；四曰“沙侯加滥”，华言“应声”，即“变徵声”也；五曰“沙腊”，华言“应和声”，即“徵声”也；六曰“般赡”，华言“五声”，即“羽声”也；七曰“俟利箑”，华言“斛牛声”，即“变宫声”也。译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，且作七调。以华言译之，“旦”者则谓“均”也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶，弦柱相引为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调，十二律合八十四调，旋转相交，尽皆和合。[①]

这段文献是中国古代音乐史中难得的材料，它说明了龟兹人苏祇婆善弹“胡琵琶”，跟随突厥皇后来到内地。其父在西域被称为知音，有七种代相传习的乐调。郑译用琵琶来“习而弹之，始得七声之正”，“然其就此七调，又有五旦之名，‘旦’作七调。以华言译之，旦者则谓‘均’也。”郑译是在向苏祇婆请教“七调”后与“华言”的调名作了对比，给出了各自的对应关系。并“因其所捻琵琶，弦柱相引为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调，十二律合八十四调”。这

① 《隋书》，中华书局校点本1973年版，第345—346页。

里提到“律有七音，音立一调，故成七调，十二律合八十四调”，即一个“律”有“七音”，一个“音”立一“调”，所以成“七调”，“十二律”则共计“八十四调”。

郑译的话把西域与内地音乐理论的关系说得十分清楚。同时讲“八十四调”的，还有乐人万宝常。万宝常在隋代被认为是最懂音乐，但又最受太常中的“善声者”排斥。在《隋书》中还立了他的“传”，可见其非一般人。其传中有这样记载：

> 宝常因极言乐声，哀怨淫放，非雅正之音，请以“水尺”为律，以调乐音，上从之。宝常奉诏遂造诸乐器，其声率下郑译调二律；并撰乐谱六十四卷，具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变。为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八百声。时人以《周礼》有旋宫之义，自汉魏已来，知音者皆不能通见。宝常特创其事，皆哂之。至是，试令为之应手成曲，无所凝滞，见者莫不嗟异。于是损益乐器，不可胜纪。其声雅淡，不为时人所好，太常善声者多排毁之。[①]

这里说他认为听到的“乐声”是“哀怨淫放”的，“非雅正之音”，向皇帝请以“水尺”为律来调乐音，皇帝听从了他的意见。他所造的乐器，比郑译所调的乐器低“二律”，即低一个全音。并撰有“乐谱”64卷，“具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变，为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八百声”[②]。

以上两段文献将新疆与内地汉族音乐的关系说得十分清楚，到了徐先生这里怎么非要把新疆的音乐往欧洲推不可呢？

---

① 《隋书》，中华书局校点本1973年版，第1784页。

② 黄先生曾指出“一千八百声”有误，应为“一千零八声”（12×84=1008）。

退一步说，徐先生的看法也可能是新疆的音乐不能用“汉族音乐理论”来解释。这种看法有一定的代表性：汉族音乐理论不能用以解释少数民族音乐，将汉族与少数民族之间的音乐与音乐理论对立起来。如果这个看法能成立，那么结果就是：我国的56个民族的音乐要有56种理论。其实，中国历史上音乐文化都是在各民族的交流中发展的，历史上的“汉族”可不是今天的汉族，还可能与今天的某些“少数民族”很相近。唐代九部伎、十部伎中的龟兹乐、天竺乐、扶南乐等等，不但没有将它们排斥在唐代音乐之外，而且还是唐代音乐中重要的组成部分，其中还就是有“龟兹乐”这样的“新疆音乐”。

徐文还说：“我国疆域广阔、人口众多，拥有56个民族，传统音乐多元而丰富，不仅不同的民族使用的宫调体系不尽相同，即使是汉族的传统音乐，其音阶、调式也十分多样化，而且许多传统音乐曲调常有多种多样的移宫犯调现象，黄先生以三种传统来涵盖套析多元而复杂的一切传统音乐的曲调，这自然是会出差错的。”黄先生涵盖的是“音阶”，徐文说的可是“音调”吧。如果扯到“移宫犯调”，那么我们想告诉徐先生的是，民间的“移宫犯调”理论可跟徐教授想的恐怕也不是一回事。民间的说法是：不出工尺谱的七个字，就不是“移宫”，也不是“犯调”，出了七个字才能称“犯调”。这里面涉及如何理解民间的犯调理论，也包含了徐先生不想知道的事实：这里面不是“同均三宫”，又是什么呢？

六 关于“八音之乐”中的“应声”

在“八音之乐”的问题上，徐先生说他的看法与“黄先生1982年在《音乐艺术》第4期上发表的《八音之乐与‘应’‘和’声考索》一文中，对八音之乐的诠释与笔者上述的认识是比较相近的”。不知这“相近”的意见是徐文中这次发表的，还是原来就发表在了什么地方而没有注明？

黄先生将“应声”称作“常规变化音”，是因为它与一般的“变化音”不

同，有它的固定音位，而一般的“变化音”则是“自然音”之外的变化音。比如，在“正声音阶”中，它在“宫”与“商”之间；在“下徵音阶”中，它在“和”（清角）与“徵”之间；在“清商音阶”中，它在“宫”与“闰”之间，用图表表示如下。

音　名	C	G	D	A	E	B	#F	#C
C宫正声音阶	宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵	（应）
音级属性	I	V	II	VI	III	VII	#IV	(#I)
G宫下徵音阶	和	宫	徵	商	羽	角	变宫	（应）
音级属性		I	V	II	VI	III	VII	(#IV)
D宫清商音阶	闰	和	宫	徵	商	羽	角	（应）
音级属性	bVII	IV	I	V	II	VI	III	(VII)

从以上的“八音”中可以看出，“应”是按五度关系所产生的第8个，在“正声音阶”中，它是“I”级与“II”级之间的“#I”级；在“下徵音阶”中，它在“IV”级与“V”级之间的“#IV”级；在“清商音阶”中，它在“bVII”级与“I”级之间的“VII”级。即在以“C”为“均主”的“八音”中，“应声”总在第8个音的位置；而在三种不同的七声音阶中，它又分别在“#I”级，“#IV”级和“VII”级上。所以才称“应声”是“常规变化音”——在“八音”中的固定位置，“变化音”——在三种不同的七声音阶各在不同的音位。“应声”所表明的、在音阶结构中的性质，它具有既是“常规”的含义，又有“变化音”的意思。可以说，这就是黄先生的原意。至于符不符合徐先生的意思，对“八音之乐”和“应”声的诠释恰不恰当，那是另一回事了！

徐先生说：“参与实际音乐活动的文人音乐家们在长期的实践中认识到：相距五度的两调移宫犯调时，如是五声或六声音阶，可以在一个七声中进行，不会出现七声外的变化音；如果两调都是七声音阶，那么就必然要出现

一个七声以外的变化音——应声，这就构成了八声音列——八音之乐。譬如说：设林钟律音高为G，那么林钟宫下徵音阶的七个音则为G A B C D E #F，其上方五度调太簇宫下徵音阶的七个音则为D E #F G A B #C。这两个调所有的音合在一起，就成了G A B C #C D E #F这样的一个八声音列，其中#C音即为'应'声。八声音列可以奏出八音之乐，也就是说把相距五度的、上下方两个调的调域连通为一了，可以在两个下徵音阶调域中演奏音乐。当然，在这个八声音列中，也可以演奏林钟（G）宫的变徵音阶G A B #C D E #F；也可以演奏太簇（D）宫的清羽音阶D E #F G A B C。应该说能演奏八音之乐的八声音列，这是古代音乐家们娴熟地掌握相距五度关系两调的移宫犯调规律的一种创造。"

如果徐先生仔细读一下《隋书·音乐志》记载的内容就应该知道：它谈的是何妥等为了迎合隋文帝而"惟奏黄钟一宫"而设定的乐制。同时也说明了乐工们在借用"八音之乐"的"八音"，另奏"太簇宫"而未被人发现的情况。并不主要谈"古代音乐家们娴熟地掌握相距五度关系两调的移宫犯调规律"问题，附带的也只是"黄钟均"和"太簇均"的"移宫"，这是"大二度"关系，并不是"五度关系"！

徐先生还说："显然，黄先生的这个认识比以前的认识后退了一大步，并且还给'应'声起了一个以前从未见过的名称'常规变化音'。"黄先生之所以给"应声"起了这么一个"从未见过的名称"，就是因为在大小调乐理中没有"应声"的这种现象：从"同均三宫"理论中可以看出，"应声"是在"七声"之外的"第八声"（以"C均"为例）：

音名(C均)	C	G	D	A	E	B	#F	(#C)
C宫正声音阶	宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵	应声
G宫下徵音阶	和	宫	徵	商	羽	角	变宫	(变徵)
D宫清商音阶	闰	和	宫	徵	商	羽	角	(变宫)

上表中以“C均”的“C宫正声音阶”为参照，“$^{\#}$C”为“应声”，即“七声”之外的“变化音”；对“G宫下徵音阶”而言，“$^{\#}$C”为“变徵”；对“D宫清商音阶”而言，“$^{\#}$C”为“变宫”。在“七律”相同的“C均”中，“C宫正声音阶”的“$^{\#}$C”这个“应声”是“常规的”，但在“G宫下徵音阶”和“D宫清商音阶”中，这个“$^{\#}$C”又分别为“变徵”和“变宫”，这就是“常规变化音”。不认同或不理解“同均三宫”理论，当然就不认同或不理解这个“常规变化音”的概念了。

七 其他几个问题

（一）关于民歌的记谱

关于民歌的记谱问题，大概没有徐先生想的那么简单。不同的人，由于音乐的基本训练和艺术修养的不同，记出的谱子会大不一样。这个问题，发表在1986年第3期《中国音乐学》上的黄先生的讲稿（张振涛记录整理）中，就谈过明确的意见，其中还有十几位同学对《绣金匾》一曲记谱的三种方案。但是，在这三种方案中肯定有一种是最合理，最能反映原民歌音乐本质的记谱。先生用了一句“吾从众”的话，表示赞同大多数同学的意见。

我针对《广西民间歌曲集成》中的记谱问题，曾在1986年第3期《民族艺术》上发表过自己的看法，认为不应简单地用“音程”关系来确定唱名的选择——在用首调记谱的简谱中还可能涉及对调式的确认问题。我在文中谈到，当地的音乐工作者选定的唱名，有时虽然从“基本乐理”的音程关系上来分析记谱的唱名选择会有问题，但问题不一定在记谱，而可能记谱习惯的背后有着人们还没认识的问题，所以应当尊重当地音乐工作者记谱的习惯。文中所举的例子就是从民歌的某些音高没能在谱面上反映，导致记谱使“理论”分析出了问题。如果了解这些音高的存在，则会感到原记谱方案是正确的。在今天看来，这些看法对民歌记谱也还有实际意义。因为用简单的“理论”分析已成习惯的记谱方案，可能会导致对原来民歌在唱名、调式等方面

的误解，唱名的习惯选择和调式的基本认同背后一定有它合理的原因。这其中涉及理论与实践的关系问题，涉及音乐听觉的审美问题，还涉及对音乐听辨能力的高低问题。同时，文中还提出了一个更重要的问题：音乐理论分析的结论如果与音乐的实践不一致，这个理论本身可能存在问题；只有理论分析的结论与音乐的实践实现了有机地一致后，理论正确性才得以确立。

新疆本地的音乐工作者或熟悉新疆音乐的人记出的谱子，如果不符合“理论的规范”，一定是有某种我们不完全了解的情况存在，简单地按“理论”做修改，是非常不合理的做法。

（二）关于“索引”

徐先生说：“全集181首曲例（176首正例加5首增例），在索引中却被统计成了184首。明明是181首，怎么会统计成184首的呢？笔者仔细核对后，发现原来第4页上的《湖上与张先同赋记景》一例，曲名登记了一次，其曲牌名［江城子］又被重复登记了一次；第145页上的《新水令》在索引中也被重复登记了一次；索引中编为第74页上的《水龙吟》在《谱例集》中并不存在。”

需要说明的是：《新水令》和《水龙吟》在索引中的错误是我们在编“谱例集”中的技术性问题，不是先生编纂《谱例集》的错误。因为先生的原稿并无“索引”一项，只是为了读者的检索在编辑“谱例集”时我们加上的。在此，对徐先生的认真态度我们表示由衷的谢意！另外，“索引”是为了检索方便而使用的工具，并不是用来“统计”篇目数量的。《湖上与张先同赋记景》和曲牌名［江城子］的所谓“重复计算”，不过是一个将同一首曲子的标题和曲牌名分别给出了作索引的主题词，目的只是为了读者查找相关材料检索方便而已，并不是为了“统计”。

（三）关于能不能编“一百八十调”谱例集

徐文引了杨善武先生的一段话：“三种音阶是180调中最基本的，其他则都是这15调的不同音高的重复。因而只要是能够证实15调的存在（其实只需证明三种音阶的存在），即可简明而实质地表明180调的现实性，而不必将180调的曲例一一列出（实际上也做不到）。”如果按这个说法，巴赫的《平均律钢琴曲集》

是不必要编的，有一个调就可以了，不必要12个调。徐先生引用杨先生的这段话不知意义是什么。你认为不必要编，黄先生认为应该编，这本身有什么原则问题呢？难道有人认为不能编，别人就不能编了吗？黄先生早年学习作曲，青年时的他曾想当个能写出“中国作品”的作曲家。如果不是“家庭出身”问题，20世纪50年代他就能到前苏联学习作曲。由于这个原因，直到晚年，他的“作曲情绪”还在。编180调谱例集，就是希望引起作曲家们注意中国传统音乐与巴赫时代所代表的欧洲音乐不同。并且，以“一百八十调”与“八十四调”并列，也旨在说明二者间的内在关系。所以，一方面，“同均三宫”为的是认识中国传统音乐在音阶、调式方面的内在关系；另一方面，通过“同均三宫”对中国传统音乐的认识，希望能创作出不同于欧洲音乐的“中国特色”的作品。他在“谱例集”的前言中说：“中国音乐非但不是有调的原野已经走完的问题，而且根本上仍是一片未开垦的处女地。如果说，大小调体系在十二律中以二十四调可以全部囊括其调性天地的话，中国音乐在十二律中则有同均三宫的一百八十调之多，其间实无一首存在着调性的重复。中国式的《前奏曲和赋格》就必将以七倍乃至八倍于巴赫二十四调的计量来从事写作了。”“这就是说，中国人的有调天地，在人们宣布路子已经走绝之时，还没有真正开始举步呢！”

编“一百八十调”，除了理论意义外，黄先生还希望对作曲家的创作有参考价值，这也是“谱例集”的意义之一。

（四）关于“工尺谱”的译谱问题

徐先生说：“陈应时先生曾直率地说：‘由于这些实例的原谱都是由不标明高低半音的工尺谱字记成，而黄先生把其中原来亦有可能译作si的谱字，按‘同均三宫’的需要一律译作^{b}si；（本文注：当然也有另一种可能把原本为fa的谱字译为$^{\#}$fa）。但在对这些古（谱）解译没有充分论证之前，要把它们作为一种理论依据看待，恐怕也是缺乏说服力的。’”

大家都知道，工尺谱的“乙”“凡”是不记“高”和“低”，也就是不分“升”和“降”的。但是，说“黄先生把其中原来亦有可能译作si的谱字，按

‘同均三宫’的需要一律译作^{b}si”，实在没有道理。黄先生译的，一定是他认为要这样译，并不是“一律译作^{b}si，也不是像徐先生认为的“当然也有另一种可能把原本为fa的谱字译为$^{\#}$fa”。工尺谱所记的fa和si，在实际译谱中并不存在两可的情况。徐先生可以把他认为黄先生译错的改成另一个音看，那旋律能听吗？工尺谱没记明是升还是降，不等于实际音高可升可降。这是工尺谱读谱的常识。不是什么高深的“理论”！

（五）关于“律学原理”

徐先生说：“曲例第130首《九反朝阳》的音调中根本没有出现过变徵音，但黄先生把它定为正声音阶，理由是：‘此曲正声音阶缺高变徵，但已出现应声，据律学原理可知此曲应有$^{\#}$a（变徵），仅为省略未出而已。’不知根据的是哪条律学原理？又怎么确知变徵音的未出仅为省略而已？”徐先生这么说真是不懂“律学原理”了！出现“应声”，就是已出现了$^{\#}$e，$^{\#}$a（变徵）没有出现，从“五度链”[①]的逻辑关系上看不是清清楚楚吗？怎么会说“不知根据的是哪条律学原理”呢？所谓另外的“律学原理”，黄先生在题为《中国传统音调的数理逻辑》的讲稿[②]做过详细的解释，并将之作为分析中国传统音调的基本手段之一。如果徐先生不了解黄先生用“律学原理”来分析传统音调的观点，可以去读一读这篇十分有价值的文章。作为几次讲课的记录，这篇文章通俗易懂，明白晓畅。徐先生当然可以不同意文中的论点，但如果也能从“律学原理”上对该文进行批评，也可能算是一个有学术价值的讨论。

（六）关于有无“同均三宫”的例子

徐先生说：“黄先生自己有没有找到真正含有‘同均三宫’而足以令人信服的实例。”这大概是徐先生自己的理解吧。黄先生编这本“谱例集”，在理论

---

① 用“五度链”分析音调的逻辑和关系，是用律学理论解决乐学问题的有效手段之一。

② 张振涛根据1985年11月在中国艺术研究院研究生班讲课的录音记录整理，《中国音乐学》1986年第3期，《黄翔鹏文存》，山东文艺出版社2007年版。

上我们曾归结为“三宫同均”，这是对“同均三宫”理论的补充说明，在《中国传统乐理基础教程》[①]中写得很清楚。“三宫同均”指的就是三种不同的七声音阶用的是同一组“七律”。这一现象早在20世纪50年代就由黎英海[②]、于会泳[③]分别在不同的论著和文章中都分别提出了，黄先生再提出“同均三宫”，是将这些现象上升为理论。在“谱例集”的前言中，黄先生还写道：“这本谱例集还提供了数例同套乐曲或较长大而多段的乐曲。它们都是涵有‘同均三宫’调关系的例子。据此进一步去研究各种传统音乐，将会发现这种乐例并非少数，而实为中国传统音乐的‘通则’。这种通则，实际是与中国音乐曲式结构相关的、联套的调关系原则。”比如，同一曲子中用到“三宫”的例子，“谱例集”中除了《出鼓子》外，还有姜白石的3首歌曲《杏花天影》《醉吟商小品》和《惜红衣》，它们同属“F均”，分别为“F宫正声音阶羽调式”“G宫清商音阶宫调式”和“C宫下徵音阶宫调式”。如果徐先生会用“索引”，就会看到《姜白石歌曲》分别各在3处出现。如果将这3首谱例放在一起，正是一个完整的“同均三宫”的例子。黄先生曾说过“姜白石是同均三宫的实践者”，正是来自对姜白石“自度曲”的这个分析。

八 关于黄先生的“学术态度”问题

在这本“谱例集”中，每一个谱例都是经过先生认真考虑的，只是有的还不够成熟而已。正如我们在“后记”中所说：“这本谱例集，作者从20世纪50年代开始着手收集，至1995年写下前言，逝世前一年——1996年完成现稿，历时40年有余。从作者密密麻麻写满各种曲谱的手记上看，在早期，谱例收集比

① 童忠良、崔宪、胡志平、彭志敏、王中人：《中国传统乐理基础教程》“同均三宫”一节，人民音乐出版社2004年版。

② 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社1959年版，第22—24页。

③ 于会泳：《关于辨别调式问题》，《音乐研究》1959年第6期。

较分散，到后期，谱例收集则比较集中。但这并非作者满意的最后定稿。他还希望着能有精力收集到更为传统的，乃至更具典型意义的曲目，以替换或补充现今的某些谱例。然而，自1994年3月始，在需要24小时吸氧的病床上，他已无力再做下去了。在提出一百八十调的理论框架后，作者曾诚挚地希望将来有心于中国传统乐学基本理论研究的学者，能继续完成这项未竟工作。"如果像徐先生认为的黄先生在搞"大跃进"，而徐先生自己则是"站在时代的高度，采取求真务实的科学态度，平平实实，戒浮戒躁"，那就错了！

黄先生考虑中国的音阶理论，中国的调式特征与欧洲的相关理论的不同，以至到"同均三宫"这个具体问题，是从50年代到他去世，已足足"平平实实，戒浮戒躁"地进行40年有余了。要不是他的去世，这本他生前认为还不成熟的集子，是不会拿出来出版的。这是"谱例集"的"后记"交代得清清楚楚的事。就我们对先生的了解，这本"谱例集"的出版，是符合他生前"诚挚地希望将来有心于中国传统乐学基本理论研究的学者，能继续完成这项未竟工作"的。因为，他把建立中国传统音乐理论作为自己毕生的奋斗目标，并且亲历亲为：不管是"春风得意"担任中央音乐学院附中的领导时，还是进"干校"进行"劳动改造"时（为了能读当时的所谓"禁书"而进行学术研究，他自己选择住进了化肥农药仓库，一住就是6年，为此付出了极大的生命代价；也正是这6年，他深刻地理解了朱载堉的学术人格和学术成就，为后来的研究打下了坚实的基础）；不管是为当中国的"作曲家"而立志时，还是做理论研究而有所成就时；不管是在他身强体壮青年时期，还是在他离世前，他都始终如一，不曾懈怠半日。在生命的最后一段时间里，他并没意识到自己的时间已经不多。住院抢救后，他以为自己还和前几次一样，能从病中恢复过来，重新回到家中再思考自己的研究。就在他弥留之际，都是念着"中国传统音乐，中国传统音乐……"离开人世的。这时候，他心中挂念的不是家庭，不是妻子、子女，而是"中国传统音乐"。如果不是亲眼所见，亲耳所闻，很难想象这就是他心中最后牵挂。可以说，他的全部身心，以至他生命，都是为了"中国传统音乐"和"中国传统音乐理论"而存在的。

所以，徐先生实在不必担心黄先生的学术态度！黄先生不但没有学术态度问题，反而是对学术太过认真。他认真到将自己的生命融进了学术，也把学术融进了生命。黄先生考虑这个问题从50年代到他去世，已足足“平平实实，戒浮戒躁”地进行40年有余了。要不是他去世了，这本他自己认为不成熟的集子，是不会拿出来的。当然，就我们对黄先生的了解，徐先生提出的这些“问题”，黄先生在天之灵，一定会认真聆听，仔细思考的。他要做的正是徐先生希望的那样：“建设我国传统音乐基本乐理的巨大工程，才能沿着正确的道路健康地发展前进！”

可是，徐先生用上述的“希望”来作文章的结论，实在让人摸不着头脑。如果徐先生对先生的研究有不同意见，拿出来讨论，提出自己的看法就是了。但徐文从“一本舛误甚多的谱例集”作题，到结论则以引申出“谱例集”的研究不“求真务实”，不“平平实实”，没有“戒浮戒躁”，因而没有“沿着正确的道路健康地发展前进”，我们则很难认同。因为这不但不是事实，而与实事恰恰相反！如果只是“学术见解”不同，没必要给先生扣这么多顶帽子啊！当然，也可能黄先生离徐先生的要求差得太远，离徐先生的期望还差得太多，这并不奇怪。提一个要求容易，提一个希望简单。我们不能认同的是，拿黄先生的研究当作这个希望的反面对象来看待，只是因为“学术看法”不同而这样来评价先生的研究工作，反而让人觉得徐先生自己的学术态度和学术品质有问题。

本文以上讨论大都属于乐律学的基本问题，有的还属于常识的范畴。在严格的意义上讲，这并不是什么“学术讨论”，只是常识问题的再阐述而已。徐先生的大作中还有诸多对黄先生记谱问题的批评，如有必要讨论，也只能另文专述了。记谱问题，正如文中提到的《绣金匾》一样，同一首民歌可能记出三种方案，孰是孰非，应作深入探讨。

（原载《中国音乐学》2010年第4期）

宋建栋《陕北民间音乐音调初探》序

宋建栋先生的《陕北民间音乐音调初探》一书要出版了，作者要我写个序。我倒还没有给人写过什么“序”，总感到没有资格而再三推辞。也可能与宋先生的认识，就是从陕北民间音乐开始的，在宋先生的一再坚持下，我也只好当“命题作文”来完成了。

认识宋先生，还是2005年8月中旬在陕西榆林召开的“多重视野下黄土高原音乐文化国际研讨会”的会上。当时，在会议安排的实地考察中，宋先生作为榆林本地的音乐专家，结合考察中所看到、听到的陕北民间音乐，为到会者一一进行介绍。对我们这些外地人来说，这些信天游、山歌、小调、二人台等陕北民间音乐的音调，有的熟悉，有的不熟悉；有的听说过，有的没听说过。不管熟悉不熟悉，听没听说，第一次到实地聆听、感受这些高亢中带着苍凉，热情中带着苦涩的民歌音调时，不禁感慨万千：是黄土高原的自然生态，产生了这种与之相依的黄土高原地域音乐，也产生了特定的音调。这就是“黄土高原音乐文化”中最本质的音乐特征啊！更令人想不到的是，在宋先生绘声绘色、如数家珍地讲解中，让人听到了他对陕北民歌及其他民间音乐那种发自肺腑的情感，溶进血液的理解，还有他细致、准确的音乐感受。他告诉我们，这些音乐中有各种各样的“音调”，有三声的、四声的、五声的，有欢快的、悲伤的、苦涩的，还有榆林的、陕北地区的以至山西的。这音调中不仅包含了音乐的技术，也包含了音乐的文化背景。这些在他看来司空见惯，能够脱口而出的家珍，对我们这些外地人听来简直让人目瞪

口呆。如果不是长期实践，长期体验，不是全面而详尽地了解、认识这些自家门前的音乐，何以有这么深刻，这么细腻？记得是在去神木的路途中，我就和宋先生说："这些体会难能可贵，应该写成文章啊！"他说："其实我写了的，但觉得不成熟，不好意思拿出来。"就这样我和宋先生认识了。当三年后拿着这本《陕北民间音乐音调初探》的书稿时，让人掂出了它的分量：宋先生的认识，已经从具体的音调分析，到音调论的研究，再到音调学的学科建立；已从陕北民间音乐的音调出发，提出一个以"音调学"的学科，再到可以开辟民间音乐研究的天地。虽然"音调学"的提出不是宋先生的首创，但从一个在陕北民间音乐中泡了几十年的学者的真实感受中悟出，却不失为有感而发的真知灼见。这是真正"局内人"的感觉，这种感觉不是"局外人"能体会的，更不是走马观花的"采风"能把握的。

音调研究属于"旋律学"的一部分。早在20世纪初，恩斯特·托赫就提出了"旋律"与"主题"的关系："主题已是一个产品，是旋律的产物。""旋律是无限的，主题是有限的；旋律是概念，主题是素材。"[①]托赫从直线的旋律，曲线的旋律，以及和声与旋律间的关系等方面讨论了旋律研究的意义。将欧洲古典主义时期的大师们的作品作为研究对象，指出各种不同的旋律在音乐表情中所发挥的作用。在这里，"旋律学"的目的主要是从表情、风格上研究创作作品中旋律的美学意义，也主要属于音乐形态与美学的研究范畴。作为一个学科的创建，托赫的观点无疑是非常有价值的。从旋律学上的角度看，音调学主要是从民间的音乐中所包含的"特性旋律"，来研究音调的构成特点和音调的风格特征。如果音调所包含的文化特征需要进一步关注的话，那么，音调的文化内涵将揭示出与文化交流、文化渗透和文化影响多方面的含义。中国自古就有"十里不同风，百里不同俗"的文化特点。这是由于地理环境和语言特色的影响。"音乐地理学"的提出，也正是从文化地理的角度

① 恩斯特·托赫：《旋律学》，人民音乐出版社1984年版，第9页。

观察研究民间音乐音调色彩区的形成及其各自的不同特征。[①]从音调范畴出发，乔建中先生又进一步提出了汉族山歌的“音调结构”：“所谓音调结构，就是在特定的音阶调式的基础上所形成的旋律构成原则。它是一个民族或地区丰富多样的音调现象的抽象和概括，并从更本质的方面反映出各民族各地区人民不同的音乐思维逻辑，突出地体现了不同的自然环境、风俗民情、审美习惯，特别是方言音调对民歌的直接影响。”并将汉族山歌的音调结构概括为北方山歌音调以“五度三音列”为主要特征，南方山歌音调以“四度三音列”为主要特征。[②]这一理论与方法在音调研究中有重要的启示作用。它将音调的意义与自然环境、风俗民情和审美习惯相联系，也与方言作用相结合，同时还将音调的技术结构加以概括与描述。这与过去纯技术的分析只是单纯的音程关系，音阶结构或调式、调性关系，文化背景的描述也只谈“文化”不谈音乐本身的情形都不相同。它既看到了文化的背景，又看到了这一背景影响下音调的技术构成及音调的文化凝练作用。

在“色彩区”理论的影响下，陕北学者也提出了陕北民间音乐的色彩区及其音乐特征分别显现出的特点是：中心色彩区的曲调婉转优美；北部色彩区的曲调高亢明亮；西部色彩区的曲调粗犷有力；还有东南部色彩区的方言特色和南部色彩区等不同的风格特色。在五个色彩区的研究基础上，宋先生从音调特征的角度，对“三声特性音调”“四声惯性音调”和“五声惯性音调”作了全面的分析，将三声音调的“色彩音”“音程与旋法”，形成原因，及“交替式复合”“连环式复合”“包含式复合”及“交叉式复合”等不同的三声特性音调进行了详细分析。对三声、四声、五声音调之间的复杂关系逐一梳理。进而提出“异质同构”和“异质同构音调”的概念。“异质音调泛指

---

① 苗晶、乔建中：《论汉族民歌近似色彩区的划分》，《中央音乐学院学报》1985年第1、2期。

② 乔建中：《论汉族山歌的音调结构特征》，《旋律研究论集》，文化艺术出版社2000年版，第107页。

外地传入陕北的各种音调，它们与陕北音调相比较，性质（文化内涵、音调结构）不同，旋律形态各异，风格韵味也有差别。”“异质同构音调是指由外地音调与陕北音调共同构成的旋律音调和歌词，采用陕北化的音调及歌词进行改编，使外地民歌中融入地域风采，或呈现陕北与异地综合性音乐风韵，成为陕北民间音乐的异质同构音调。” 作为“旋律”的一种特殊形式，“音调”更具风格个性，地域个性或时代个性。宋先生在各种不同的曲调和不同音调的集合中，分辨出各自的地方特色和地域风格，这一做法和观察视角是独特而有见地的。

他对与陕北音调相关的回族花儿音调，蒙古族音调，山西、河南、河北、湖南、湖北、云南、江苏、安徽、广东、广西等地民歌音调分别进行比较分析，用“音调”的不同组合，证明陕北民歌、戏曲、曲艺音乐与外地民歌等在文化的交流中相互影响和相互渗透。从音调这个比较技术的层面揭示出陕北民歌中的“文化因子”。从音调的特征分析其中的文化来源，无疑为民间音乐的研究提出了新的方法与新的思路。书中还以实例说明“同均三宫”在陕北民间音乐中的应用情况，并对“苦音音调”作了自己的分析判断。这些，作者都从亲身体验与切身感悟出发，表述了自己的立场与观点，同样具有真实而可贵的品质。

随着工业和后工业社会的进程，早在一个多世纪前，发达国家就在农村城镇化的过程中不断丢失着农业文明的音乐文化传统。20世纪西方的音乐创作在离开自己的传统音乐不断拓展创作思路与创作技术空间的同时，传统音乐也失去了原有的地位和作用。今天，中国的城市虽然已经进入工业或后工业社会的时代，但广大农村仍未脱离农业社会的基本格局。代表农业文明的民间音乐仍有自身的文化传统，也有自身的文化价值。这是中国音乐文化的特色，也是中国传统音乐研究一直在重点关注的领域。只要这一文化格局不改变，民间音乐——特别是以乡村为主的民间音乐就是研究者的重要研究对象，也是世界文化遗产的有机组成部分。因此，以民间音乐为主的音调研究，音调学的学科建立，仍然具有重大的学术价值与巨大的学术空间。

黄翔鹏先生生前曾说过："艾利斯写过《论各民族的音阶》，将来还应写'论各民族的音调'。"英国学者艾利斯1885年的《论各民族的音阶》，奠定了"比较音乐学"的基础。也从世界各民族音乐的丰富多样性出发，打破了"欧洲中心论"的观点，后来发展成了成熟的"民族音乐学"的学科，继而产生了"文化价值相对论"的价值判断理念与研究方法。

从文化遗产的角度看，民间音乐的音调及其文化特色，理应为世界文化记忆留下应有的文化内涵，也应为此做出应有的文化贡献。宋建栋先生的研究，为揭示陕北民间音乐音调及其中不同的文化内涵，凝聚了大量的心血和无数的汗水。这本为读者提供了160多首民歌分析的小册子，其分量已远远超出了"音调初探"。因此，它的出版令人高兴，令人鼓舞并令人由衷地为之欢呼！

孔培培《晴川集》序

本论文集收录了作者孔培培在中国音乐史和中国传统音乐两个方面的研究文字。这些文字，既记录了作者学习和研究中国音乐史的过程，也反映了她学习和研究中国传统音乐——主要是山东的戏曲音乐方面的经历。

从对杨荫浏等音乐史前辈论著的学习和比较研究中，表现出了作者对中国音乐史学习的认真态度。如在诸多中国音乐史的著作中，她将杨荫浏的《中国音乐史纲》与《中国古代音乐史稿》作为重点，并将二者做了全面而系统的比较，同时也与其他著作进行比较。作者将杨著与王光祈的著作比较后进一步指出："与王光祈的《中国音乐史》侧重于'律、调、谱、器'的研究相比较，《史纲》更重视音乐思想在社会生活中的作用和历代活的音乐实例的运用，更加强调了音乐作为一种文化的精神影响。"王光祈的著作，主要是从技术和乐律理论的角度去叙述中国古代音乐史的发展，而杨先生的"史纲"，则在技术层面的基础上，"更加强调了音乐作为一种文化的精神影响"。作者再进一步提到："在治学观念方面，如果说《史纲》继承了我国古代'秉笔直书'的优良史学传统与乾嘉学派考据精审的学术精华，同时又吸收了现代西方文化系统化分类研究的科学方法，从而具有思维逻辑高度缜密和学术内容高度浓缩的特色，那么，《史稿》则是杨荫浏学习了马克思主义和毛泽东思想，在唯物史观的哲学思想指导下进行历史研究的成果。"

这些看法，既是作者的学习心得，也是中国古代音乐史论著在撰写上不断发展的事实。音乐和音乐理论都离不开音乐的技术，但技术的产生与它的

历史背景和文化背景是无法分离的。杨先生曾通过对缪天瑞先生针对律学这样的技术类音乐手段提出的看法作过高度的评价："从实践的观点出发，他（缪天瑞）就有力地向读者提出了'实验'的要求。从实践的观点出发，他就不会是孤立地为律学而律学，而是为了服务于音乐的实践而研究律学；是联系了生活发展、社会意识看律学的；是联系了音乐结构、审美观点、演出要求等律学的；是在音乐历史的向前发展的要求中间去估价某种乐律的价值的。"（缪天瑞：《律学·序言》，1962年版）音乐的技术要服从"音乐历史的向前发展的要求"，点明了音乐的技术手段与纯科学的技术有着本质的不同。这是两位音乐学术前贤的共同认识，也是音乐学子应当深入学习，认真体会的学术精神。作者看到了，也读懂了。

在研究方法上，作者对杨先生的"史稿"作了如下归纳："《史稿》在具体的研究方法上将音乐文献和音乐考古、图像学、古谱解译、传统音乐学、音韵学等多种学科结合在一起，杨荫浏虽然尚未从理论上提出'多学科交叉研究'的方法，但已经在写作实践中开始运用，因此具有某种前瞻性的学术意义。"对待中国古代音乐史的撰写，杨荫浏先生采取了实事求是的态度，并以实践为出发点，将"中国古代音乐史"尽可能地体现出包括"音乐作品"在内的"有音乐的音乐史"之中。也呼吁"作为一个音乐史家，不要老去写音乐史，最好多去调查，收集各种曲牌，写出一本本曲谱来，用实践来充实音乐史，向深、广两个方面去搞"。

可以说，从音乐的技术到音乐的思想，从单纯的文献引用到文献与考古材料的互证，再到以实践为基础的"多学科交叉研究"，作者看到了老一辈学者的治学思想的发展和学术成果的拓展。在此基础上，作者又在研读郑祖襄的《中国古代音乐史学概论》的"札记"中写道："21世纪将会出现何等样崭新面貌的音乐史著作？这就需要从'音乐史学'学科的高度进行经验的总结与理论的指导。《概论》一书恰恰是在这样一种时代需要呼之欲出的背景下应运而生的。"从以上这些评价中我们可以看到，作者对中国音乐史的学习，从知识的积累在向新的高度转变，认识到音乐史的研究要有"音乐史学"的高

度来进行，要有“音乐史学”的理论来指导。

从“音乐史学”的角度看，处在世纪之交的中国音乐史的学科建设，的确是音乐学界的一个新视角。史学，是研究人类历史及其发展规律的学科；音乐史学，则是研究人类音乐历史及其发展规律的学科。用“音乐史学”的眼光，用“音乐史学”的方法来研究音乐的历史，也要求更高的“音乐史学”的标准编写专著。要达到“音乐史学”高度的总结和理论，我们可以说：尊重历史的真实，揭示历史的规律，是音乐史学两条重要的基本原则！

正是基于尊重历史的原则，杨先生在他的“史稿”中，对宋代开始形成的戏曲音乐，给予了应有的重视。其实，无论是宋代以来的“古代”，还是清末之后的“近现代”，戏曲音乐都是中国音乐史中占有相当比重的组成部分。戏曲音乐的形成，代表了这一阶段中国传统音乐从民间歌曲、说唱音乐和歌舞音乐等集大成的结果。因此，杨先生在“史稿”中对戏曲音乐给予的重视，不但是杨先生一贯主张重视音乐实践，重视中国传统音乐的缘故，也是他的音乐史著作不同于前人，甚至也不同于与他同时代人的论著的独到之处。这就是“音乐史学”中所要追求的“历史的真实”。而其中的发展规律，杨先生也在对史实的论述中作了必要的总结。

然而，在现在大多数的音乐史论著中，戏曲音乐史基本被列于“中国音乐史”之外，成为一门“专史”。一方面，可能因为我国的戏曲品种太多（现存的仍有300多种），无法在一部音乐史中完整交待，并逐个列出，由一部“戏曲音乐史”来完成比较合适；另一方面，也可能受欧洲音乐史以作曲家创作的音乐作品为主体的体例影响，“传统音乐”不在音乐史的叙述之中。

前一个原因有其合理性，后一个原因则不尽然。因为欧洲在以专业作曲家创作为主体的音乐史的发展中，传统音乐没有得到应有的重视，以致其失传（或失载）太多。然而在我国20世纪的“百年音乐史”中，除了专业作曲家的个人创作外，传统音乐仍是主流。这是因为1840年前，我国是在完全封闭的农业社会中发展了几千年，自身的文化未受外来影响而自成体系；1840年后，虽然有外来文化的进入，但基本上还保持了农业文明的全部文化特点而

未被影响。这一状况一直延续到了20世纪中叶。戏曲音乐在这一历史背景中达到了其千年发展的最高水准。以戏曲音乐代表的中国传统音乐，仍以“集体创作”为前提，个人的创作服从于传统，在不改变传统的前提下发挥着作用。因此，在这“百年音乐史”中，如果我们以20年代后引入欧洲专业音乐教育模式后的专业作曲家个人作品为主线，那也应将戏曲音乐和曲艺音乐、民歌、民间器乐曲等传统音乐，列为另一条与之并列的主线。这是我国20世纪的音乐文化背景所决定的，也是不应照搬欧洲音乐史模式的主要原因。

本论文集中的某些研究，借鉴了民族音乐学或人类学的某些理论和方法。这使研究的视野扩展到音乐历史之外，又使音乐史与传统音乐活的样本紧密结合，将文献的记载与活的传统音乐相互比较，相互印证。这既符合杨荫浏先生所提倡的研究思路，又在此基础上有了细微的发展。

学科的发展史说明，西方的人类学及后来引发的民族音乐学，是在百年前欧洲的农村城镇化进程中建立的人文学科，即农业文明在欧洲迅速消失的过程中，欧洲的文化学者在其“文化自觉”的意识和付诸行动的努力中产生的学科。这些学科的发展不但是欧洲学者在摆脱“欧洲中心论”后的文化进步，也是“走出欧洲”后不断从“异文化”中汲取文化营养的结果。同样，民族音乐学从欧洲与“非欧”的音乐进行比较的“比较音乐学”起步，到强调音乐作为文化的有机组成部分，再到音乐观念、音乐行为和音乐样式的对应关系研究，以致强调音乐的符号和象征意义，都是将音乐还原到文化、历史和民族的背景中去作综合分析，从而认识音乐在不同文化中的不同功能与不同作用。

有趣的是，当我们用人类学的理论和观点来看我国半个世纪以来的传统音乐的发展与演变，就会发现一个耐人寻味的现象：从各地民歌、“锣鼓杂戏”，到民间戏曲或戏曲剧种的发展，与宋元杂剧到昆曲、梆子腔，再到京昆、京剧的发展，有无可以参照研究之处？当半个世纪前我国的戏曲还基本保持着“立体”的状态时，半个世纪后诸多“小戏”何以变身成了独占一方的“地方剧种”了？当戏曲的发展以“剧种”林立的“平面”状态时，其中

的历史信息可能已难以识别。但在戏曲还在“立体”的“锣鼓杂戏”甚至民间的“百戏”状态时，还有多少历史的信息保存其中？还有多少历史珍宝尚待挖掘？这或许是杨荫浏的“史稿”中留给后人的学术任务？或许也是拓展“史稿”学术成果的有效途径？

在这本论文集中，有多篇关于山东拉魂腔的调查与研究文章。这几篇论文，连同作者已出版的博士学位论文（《腔里拉魂——从拉魂腔到柳琴戏的传承与变迁》，文化艺术出版社2009年），表明了孔培培从音乐史学科转向了传统音乐——山东地方戏曲拉魂腔和柳琴戏研究。这些研究，强调对研究对象当事人的专访，从中获得第一手材料，并通过这些材料再深度挖掘研究对象背后的文化蕴含；强调对研究对象的“个案”分析，从个案的分析中把握全局，从而取到管中窥豹的效果；强调与研究对象相关的历史文献收集整理，将历史的记载与现存的传统音乐进行对比，将传统音乐的研究对象与历史的记录挂钩，也将研究对象落实到历史的环境中，使之还原成历史的而不是孤立的，系统的而不是单一的，发展变化的而不是静止僵化的，有生命力的传统音乐。通过作者亲手进行的拉魂腔和柳琴戏的大量记谱，深入体会和区别二者之间不同之处和细微差别，以致得到二者前后发展的不同方式的认识，后者在“戏改”后的快速发展等问题的认识。

在《消失的“自由调”——谈拉魂腔的自由性艺术特征及其在柳琴戏中的固定化转型》一文中，作者谈到年近80岁的拉魂腔艺人张金兰曾说：“拉魂腔，过去咱就叫自由调。想怎么唱就怎么唱。”这些由作者亲自调查得来的材料，读来鲜活而有说服力。文中作者通过对不同演员演唱“叶里藏花”唱腔的对比，既见拉魂腔的自由，更见拉魂腔的生动。通过作者的研究我们看到：拉魂腔原本是个“小戏”，唱腔中有一种具有固定表现功能的唱词片断，叫做“篇子”。艺人若能掌握一定数量的篇子，并将其灵活地运用到故事情节中，就能表演得绘声绘色。另外，像【娃娃】的演唱，要根据唱词表现的内容和剧情情节需要安排唱腔旋律。看了作者的描述，我们不禁想问：这些“篇子”与“曲牌”的关系如何？这些以【娃娃】为代表的曲牌，与“板腔

体”的雏形有没有关系？但是可以说，拉魂腔中的自由性和灵活性，是大多数戏曲形式的共性。只是在这些民间小戏中，自由与灵活成了戏中最主要的灵魂。而失去了自由与灵活，戏是向“专业”的方向发展了，但也失去了自由多变的即兴性和灵活应用的普适性，因而也失去了原有的演员即兴发挥的生动性和即兴表演的艺术性。

从拉魂腔到柳琴戏的变化，可以看到1949年后一个“地方小戏”到一个“地方剧种”的变化。或许，这一变化浓缩了“百戏”到“杂剧”，再到“梆子腔”的变化。这在半个世纪前，许多地方的小戏都或多或少地被提高了一次。这些变化和提高，是时代的特征，也是历史的需要。但是，当历史再度发生改变时，它们还能赶上历史的步伐吗？这正是时代赋予我们对戏曲音乐研究的重要课题之一。

当本论文集的作者从中国音乐史的研究领域转向了戏曲音乐的研究，将来再回到音乐史领域中来，其研究视角和观察能力只能是更高。甚至可以说，按杨先生的论域，这不是转向，而是中国音乐史分内之事。只是面对以杨荫浏为代表的研究者，后学还难以达到前辈的高度。就个人而言，后辈的能力更难达到前贤的水平。因为时代的背景和教育的环境再难造就杨荫浏这样的学术巨匠。

中国有句老话：三个臭皮匠，顶个诸葛亮！好在还有有志青年愿意踏入杨先生为代表的先贤们所开创的学术之路！好在以戏曲音乐为代表的中国传统音乐，包括戏曲音乐史在内的中国音乐史，还有许多问题要思考，还有许多课题要研究！如果有一支高起点的青年研究队伍，如果以团队的力量去实现中国音乐史前贤们的理想与目标，也符合当今时代的历史现状，更符合21世纪更高的学术要求。只是，参加这支队伍的学子和青年学者还在集结，这支队伍的建立还有待时日！希望这支队伍能早日成形，也希望本论文集的作者当仁不让，成为这支队伍中的学术中坚！

（原载孔培培：《晴川集》，万卷出版公司2010年版）

汪静渊《中国传统音乐的结构奥秘（浙江民间器乐曲音乐形态研究）》序

汪静渊的《中国传统音乐的结构奥秘（浙江民间器乐曲音乐形态研究）》一书获得中国传媒大学的资助，即将正式出版，这真是件令人高兴的事。作为他的硕士生和博士生导师，我比他人更多了一份欣慰！严格说来，中国传统音乐的结构问题研究，不仅是一个学位论文的选题，也是中国传统音乐理论建设中的一项长期而重要工作，需要更多的音乐理论工作者来参与，也需要更多的研究成果来充实！

在既往的中国传统音乐研究中，有地域性的传统乐种研究，有民间器乐曲旋律发展手法研究，有古代宫调理论与传统音乐宫调实践的关系研究，有代表性曲牌的历史流变与传播研究，还有传统乐种的律学特性研究，等等。相对于西方专业音乐创作中的作品来说，中国传统音乐作品绝大多数以旋律为主，缺少多声部音乐的复杂性，曲式结构也相对比较简单。但是，无论从中国音乐的文化背景，从音乐创作的技术借鉴，还是从传统音乐的教学上，总结和认识中国传统音乐的结构特征，都需要进行更全面、更深入、更丰富的研究。针对某省的地域性民间器乐曲的曲式结构研究，汪静渊对浙江民间器乐曲所作的音乐形态研究是一次有益的尝试。

汪静渊在撰写硕士学位论文的研究课题时，选题是维也纳古典乐派的“动机”研究。这是一个看似无“新意”的，又是一个容易吃力不讨好的选题。但是，能够总结、归纳此前动机研究中没有涉及或没有发现的“新问

题”，发前人未发之论，无论对曲式理论还是曲式教学，都会产生具有学术意义的理论价值。因此，这又是一个有较大难度，也有较高理论意义的选题。他之所以选择这个课题，是因为动机是西方作曲技术理论中的概念。在理论上，自18世纪起便有理论家对其进行研究和关注。在实际创作中，动机的处理技术和观念在19世纪已逐渐完善，其中，尤以维也纳古典乐派的器乐音乐创作为显。但是，“理论上对于动机研究的不完善也造成了各家各派对动机这一概念有不同看法和界定的局面”。他将动机归结为“节拍特征”“节奏特征”和“音程特征”三大特征。此外，他还将“动机放入作品中并审视其在各种结构中的运动规律”，提出了“三个结构”概念，认为“最能体现动机发展的奏鸣曲式的‘主部主题’‘过渡’和‘展开’三部分作为动机的运动环境，以其生长运动和特征运动为视角……总结出动机在此‘三个结构’中的各种运动模式和规律”。

汪静渊对动机的认识和理论归纳，可以看到他在进行音乐理论的学习与研究中，对既有理论认真学习、消化，对研究对象进行详尽的资料收集、整理，对研究材料进行仔细的分析、思考，并且对所研究有关“动机”的理论问题进行再总结、再概括，表现出他对理论概念具备的提炼、抽象和再概括的能力，也看到他在理论思考中所显现出来的理论悟性和逻辑推演能力。这些能力，都是进行音乐理论研究必不可少的条件，也是音乐理论研究是否能够完成理论创新的不可或缺的条件。正因如此，当他在确定博士学位论文的选题后，能在最短的时间内完成从西方曲式理论研究到中国传统音乐形态研究的理念转换、知识准备和方法切入，开始进入到中国传统音乐的理论体系——一个对他而言具有全新意义的学习与研究状态中。

在对浙江民间器乐曲音乐形态进行研究后，汪静渊归纳出以下几种形态类型：从音阶结构上说，分为三类不同情况；从“犯调手法”中看，分为结构法、节拍法、节奏法、音数法四种不同的手法；从“旋律发展手法”上入手，旋律有重复法、变奏法、合头、合尾、鱼咬尾、连环扣等；从“特性音调贯穿法”上分析，有特性音调原型、特性音调亲缘关系标识、特性音调在

作品中的贯穿等不同展现；还对“展衍法”“裁剪法”“集曲法”作了总结。对浙江民间器乐曲中常见的曲式结构，作者总结了几种主要类型：以“并置”为原则的曲式结构；以“重复”为原则的曲式结构；以“并置–重复”为原则的曲式结构和以“固定体式”“数列”为原则的曲式结构等。

人们在讨论中国音乐与西方音乐的比较时，常以“传统音乐”或“传统音乐理论”作为比较的对象，并在中西音乐比较时，常常提到中国音乐如何如何，西方音乐又如何如何。但是，人们提到的“中国音乐”，主要是指“中国传统音乐”；人们提到的“西方音乐”，主要是指西方18、19世纪的“大小调体系音乐”。当人们习惯地将“中国音乐”或“中国传统音乐”与“西方音乐”或“西方传统音乐”进行比较时，却忽视了一个前提：“中国传统音乐”指的是具有农业文明特征的“传统”，而“西方音乐”或“西方传统音乐”却是带着鲜明的工业文明特征的、专业作曲家们的个人创作，是与20世纪各种“反传统”思潮中产生的“现代音乐”相对应的“传统音乐”。换句话说，“中国音乐”与“西方音乐”“中国传统音乐”与“西方传统音乐”的产生背景不在一个相同或相似的文化层面，二者的作品性质也不在同一个比较层面。因为与“中国传统音乐”相对应的、具有农业文明特征的“西方传统音乐”，早就在文艺复兴运动后的几百年中，成了历史，成了专业作曲家们借以创作的基础而不是创作的结果。以古典主义和浪漫主义这两个时期为代表的“西方传统音乐”，其作品早已不是“集体创作”，而是作曲家表达个人情感的个人创作的、并带着那个时期各种文艺思潮烙印的作品。因此，不同的研究对象，应当考虑不同的研究方法，而不是将“中国音乐”与“西方音乐”作简单类比。

正因以上两种“传统音乐”的不同，汪静渊的研究，没有套用西方理论的现成结论，而是根据传统器乐曲的形态特点，归纳出不同的技术类型与结构特征。在对音乐形态和音乐结构的术语使用上，他注意了中国传统音乐中民间的称谓与一般曲式理论的习惯用法相结合的方法：一方面，民间艺人的口头术语和习惯称谓，代表了中国传统音乐中最基本的技术系统用语，也是

民间对传统音乐表达最朴素、最准确的语言；另一方面，民间的术语和称谓没有涉及的内容，缺乏现成概念可用的现象，借用西方曲式理论的常用术语，是对中国传统音乐理论的合理补充。这是在尊重中国传统音乐的民间传统的基础上，对国外音乐理论中的概念、术语的合理借鉴和利用，以避免中国传统音乐理论研究中术语过多、概念过乱、系统过杂的弊端。这样做，态度上是谨慎的，方法上是恰当的，因而也是值得提倡的。

在治学上，我国有优良的传统和有效的方法。如宋代郑樵的“以类求书，因书究学”的研究方法，讲究按图书的分类去查找与收集资料，根据收集到的资料再进行研究；如清代章学诚的“辨章学术、考镜源流”的治学理念，强调了解学术史，把握学术发展的历史脉络。今天，根据这些研究方法与研究理念，全面地了解前人的研究成果，详尽地占有第一手资料，合理地提出需要解决的问题，正确地使用解决问题的方法，仍然是有现实意义的。在查找资料中，了解学术成果，把握学术发展脉络；在阅读资料中，学会提出问题，学会思考问题；最后，在论文的写作中，学会解决问题，也掌握论文写作的基本要求。在学生的论文写作过程中，我一般只提出问题，或者提出参考意见，由学生自己想办法解决问题，也不过多地帮学生修改论文。虽然在答辩时论文可能还存在某些不足，但论文写作中取得的进步，对学生将是长期受用的。所以，在指导思想上，我希望学生能够学会学习，学会论文写作各个环节的具体要求。并且，对自己的学术观点能够言之成理、自圆其说。在我看来，培养学生独立思考的能力，比其他什么方面都重要，更比指导教师的“面子”重要。汪静渊正是按照以上的方法去查找资料，提出问题，思考问题和解决问题的。从他的研究成果中可以看出，这样做是有效的。

作曲技术理论，在研究方法和理论类型基本上可分为两类：一是按技术的类型分出几大类，每类中又分为几小类，研究的目标即以分类为基础；二是以技术的逻辑系统出发，提炼出某种“理论体系”，并将此理论体系进行分类、分层及逻辑关系的表述。几十年来，前者在我国是被广泛应用的研究

方法，在研究成果中也占主要地位；后者属于建立或总结作曲技术理论体系性成果，一般不被重视，因而也只在次要位置。但是，在国外作曲技术理论的研究成果中，这类自成体系的理论在教学中更有指导意义，如里曼的“功能体系”和声理论，根据里曼“动机”与“句法”理论形成的曲式理论，巴托克的“音轴体系”理论，兴德米特的“两个音序”理论，勋伯格的“无调性技法”理论，梅西安的“有限移位调式”理论，等等。借助这些理论的学习，并在这些理论的指导下系统学习其所代表的音乐，才能在纷繁的音乐作品海洋中，看清作曲家在自己的作品中的继承与创新，厘清作曲技术在历史中的发展脉络，才能在有限的学习时间里达到事半功倍的教学效果。

汪静渊的以上研究，虽然只是他攻读博士学位期间所取得的阶段性成果，有的结论可以经得起时间的考验，有的观点在新的材料面前会有所修正，有的看法还可能在新的认识基础上被彻底否定。但不管怎么说，对中国传统音乐理论的建设来说，这些成果都具有添砖加瓦的意义。

（原载汪静渊：《中国传统音乐的结构奥秘——浙江民间器乐曲音乐形态研究》，中国传媒大学出版社2015年版）

高雅与通俗，各走各的路

在市场经济的背景下，商业化甚浓的文化市场，使以传统音乐为主的民乐受到一定程度的冲击，如何使民乐能够在文化市场中得以生存并良好发展，是人们关心的重要问题。由于文化市场的形成，那只“看不见的手”在对商品进行选择时，民乐有没有被选择的可能？被选择才有“票房”，被选择才能进入市场。但是，“票房”从来就像是压在人们心头的一块石头，既挥之不去，又沉重难忍。民乐要在市场上生存，其生存的条件和生存的手段是什么？就文化市场而言，有听众才是有需求，有听众才可能形成市场。所以讨论民乐在文化市场中的生存问题，必须把握好民乐的艺术标准，把握好民乐雅俗尺度，进而明确民乐的市场定位问题。

现在的民乐与传统意义的民乐不同，它经过半个多世纪的发展，已经形成了以“艺术音乐”为基本定位的音乐门类，大多数作品或表演形式有明显的“高雅”特征。近些年来，借鉴“通俗音乐”的音乐创作或表演形式，也有了明确的“通俗”性质，并且取得了良好的市场效应。正因如此，民乐的定位更应当明确：说“雅”则按“雅”说，谈“俗”则以“俗”论。雅俗不论，良莠不分，对民乐的艺术价值无从判断，对民乐的市场定位也无从评价。

“雅”可以说是艺术上的高雅。高雅的艺术作品或演出形式，大多并不以形式上的“通俗”为主要特征，反而都有“非俗”的倾向。高雅与通俗在本质上并不见得对立，但却有市场需求大和小的区别。凡是艺术精

品，其本身都有非“大众”所喜爱而在“小众”中生存，以“小众”为其服务对象的特点。正是这“小众”所代表的文化价值和文化取向，标志着艺术精品的艺术品格，也确定了艺术精品的价值定位，甚至代表了国家或民族的文化价值。

“俗”可一般地表示“通俗”。通俗的艺术作品，内涵多浅显而容易理解、形式上直观而容易被接受，因而也容易得到更多听众的认可。如欧美的通俗音乐，大多是在某种固定的节奏音型和相对固定的和声语言的基础上，配上具有地方特色的曲调，有特色的音色处理，再用有个性的唱法渲染。这些音乐多有激情四溢、活力迸发的性格特点，主要受众以青年群体为主。欣赏这样的音乐，不需要太多的音乐知识和艺术修养，也不需要太多的音乐鉴赏能力。只要对特定的节奏有感觉，对特定的曲调能产生共鸣，这种通俗音乐就能被接受、被欣赏。当某个歌星或某个音乐团队得到一定程度的社会认同，文化的消费就开始产生，文化的市场也得以形成。

至于能得到“雅俗共赏”美誉的艺术作品，不但要能够赢得大众的认可，而且质量也要在精品之列：作品一方面要有高雅而深厚的艺术内涵，另一方面又要有通俗而易接受的表演形式，否则不可能达到“共赏”的目的。这说明高雅与通俗并不对立，在一定时候亦可互通。但在大多数情况下，能够达到这两方面要求和标准的作品数量不多。雅俗并不能共赏，雅俗之间的差别也十分鲜明。进入市场并有广泛市场需求的民乐作品，多有“通俗”的属性；市场需求较小，品位较高的民乐作品，往往因其受众面小而离市场较远。否则，就不会有“下里巴人”和“阳春白雪”这两个分属不同范畴的成语了。

因此，民乐的市场需求取决于作品或表演形式上的通俗程度。近几年来取得较好市场效应的民乐表演团队的成功原因主要在于它们表演的通俗形式，而不在于作品和表演的艺术品位。得到市场青睐甚至追捧也主要因其“新颖”的形式，一旦不再被市场认可时，其在市场中的生存价值也不复存在。因而，以新颖的形式在市场生存的时间都是有限的。至于极少数能有较

长时间的市场效应，除了形式外，主要就是其自身的艺术魅力所起的作用了。国外在通俗音乐市场能长期占有一席之地的团队或个人，都有其自身特有的“艺术品位”。有市场并能长期生存的通俗音乐，其价值首先应当是其艺术品位，而不是简单的票房。

如果以单纯的票房来衡量民乐的艺术价值，那将是缘木求鱼、本末倒置的。可以说，雅有雅的意义，俗有俗的市场。二者的任务不应对立，二者的目的也不应混淆。能有长期市场效应的通俗音乐，其内在的艺术价值不能忽视。在一定意义上，票房不高但艺术品位高的作品或表演形式，主要体现的是其文化价值。对民乐中的“高雅艺术”，不但不应将其简单地推向市场，还应当呵护与扶持。如果要它们取得市场的认可，就应结合市场本身的需要，并在形式上有所创新。创新的目的不在于过度包装，不在于迎合市场，而在于让更多的听众所接受。追求市场效应，不太考虑文化价值，是通俗之路的一种方式。要使通俗性质的民乐能有长期生存的可能，唯有提高内在的艺术质量。高雅与通俗，能结合则结合，不能结合则可以各走各的路，在“文化价值”和“市场效应”中各得其所，体现各自的不同价值。

（原载《中国文化报》2010年9月9日）

北京的音乐符号

随着社会的发展，音乐在人们生活中所扮演的角色也越来越重要。这不但体现在首都的音乐舞台丰富的节目上，也体现在公共场所、学校环境的背景音乐的应用中。在北京地铁5号线的站台上，人们听到了莫扎特的《弦乐小夜曲》的旋律，优雅、轻盈，给人带来了愉快与轻松的心情；在校园的课间，播放着莫扎特的《交响曲》片断，活泼、机灵，给生机盎然的校园增添了活力。这是时代的进步，也是文化的进步。

如果是在音乐会上，是在欣赏音乐的环境中，或者是在某种必要的场合，这是无可厚非的。作为"高雅艺术"的组成部分，莫扎特的作品都是常演的曲目；作为个人的爱好，莫扎特的"粉丝"历来数量不小。

但是，作为背景音乐的选择，这既不是某个特定的需要，如为特定的外宾而做的有意安排；也不是某种特定的日子，如为纪念某某人而考虑的特殊要求。这是天天在播、日日在放的音乐，并且是同一首曲子，同一个音调。音乐在这种时候已不是单纯的艺术作品，而是一个特定的文化符号。那么人们不禁要问：这个符号代表了什么？北京，还是中国？肯定不是。维也纳，还是奥地利？当然更不是。

一个城市需不需要文化符号？回答是肯定的。在城市标志上，北京有天安门和天坛；在城市风格上，北京有四合院和胡同；在饮食上，北京有烤鸭和涮羊肉；在艺术上，北京有京剧和京韵大鼓，还有相声和琴书。为了留住"城市的记忆"，北京保留了四合院和胡同，还修复了部分"明长城"。为了

保护“文化遗产”，全聚德的烤鸭被要求使用传统工艺，反对用现代的电烤技术。其中的共同原因，都是“文化符号”的需要。作为音乐的符号，莫扎特既代表不了北京，更代表不了中国。

或许有人会说，中华民族历史上就是一个能够兼收并蓄的民族，当她强盛时期更是如此。比如汉代以来吸收了西域的琵琶、胡琴、唢呐和箜篌等乐器，唐代包容了西域的龟兹乐、天竺乐和西凉乐，还有南面的扶南（越南）、缅甸等音乐。异域的文化都给音乐带来了新的活力，也丰富了音乐的艺术。琵琶、胡琴和唢呐还从“外来乐器”，完全被改造、消化成了中国的本土乐器；清代的《九宫大成南北词宫谱》中还能找到西域的音调，唐代的音乐历经千年后还见遗绪；西洋的管弦乐队，奏出了《黄河》《梁祝》，我国的《国歌》中还带着些许欧洲的音调，却反映了中华民族的精神。不错，这些都是历史的事实，都是外来文化被融入华夏文化的结果。但是，汉代以后的主流音乐是“相和大曲”“清商乐”和以清商乐为主的“华夏正声”；唐代音乐的代表艺术是以《破阵乐》《霓裳羽衣曲》为代表的“歌舞大曲”；明清以来的音乐主流是以各地戏曲为代表的“民间音乐”；还有西周以来流传至今的“古琴艺术”。

如果要选出代表北京的符号音乐，可以是京剧的唱腔或曲牌，可以是京韵大鼓或琴书，还可以是古琴音乐。范围扩大一点，代表中国的也就是代表北京，还可以有江南丝竹、广东音乐、西安鼓乐等地方的器乐音乐，有各地的戏曲音乐，有20世纪以来新创作的优秀器乐作品或改编的传统乐曲。总之，作为文化的符号，应当是本土、本地或是本国的音乐。

也可能会有人说，本土的音乐“土”了点，与今天的时代精神不合，无法体现北京乃至中国文化的博大胸怀。那么我们要说，作为文化符号，“土”就土点吧，谁让我们是黄皮肤、黑头发的中国人。虽然本土的音乐听起来“土”点，但它代表的是中国的文化，中国人的精神。无论如何，莫扎特怎么也代表不了中国。

其实，从文化符号的角度上看，“土”未必就不好，“洋”也未必就好。

因为“文化相对论”的观点认为，土与洋是相对的。在土和洋之间，各自都有相互不可取代的文化内涵与精神意义。从文化符号的意义上看，莫扎特已属于维也纳，属于奥地利。既然如此，在需要“文化符号”时，我们还是不用“莫扎特”吧。在北京的地铁站里听点“土”的音乐，让人感觉这是在中国，这是在北京；在校园里听点“土”的音乐，使青少年学子熏陶在中国传统的音乐中，将它作为文化的符号印在脑海里，刻在心扉上。最终，使中国的“土”的音乐作为“中国符号”，让她留在“世界的记忆”里。

（原载《光明日报》2008年9月12日）

雅乐的重建与定位

雅乐的重建，首先应当考虑的是“雅乐”的本义。作为一个历史范畴，雅乐在不同的朝代包含了不同的内容，也包含了不同品质的音乐。雅乐的定位，则是将一个古老的历史名称如何赋予新的内涵的问题。否则可能把历史上未必是精华的东西错当宝贝，因雅乐定位的错误而失去“重建”的意义。

（一）雅乐的正统地位

在西周时，“雅乐”是当时的统治者和正统精神的提倡者们所认同和所推崇的音乐，具有正统地位。

“‘雅乐’，最初其实也应和‘雅诗’、‘雅言’等一样，指的是周畿音乐（就地域而言）、周族音乐（就民族而言）。‘雅乐’之‘雅’到后来之所以获得了‘正’的意思，也应与‘雅诗’、‘雅言’之‘雅’的情况相同。”[①]“古人以为，雅者，正也。‘诗三百，一言以蔽之，曰思无邪。’可见雅的对立面并非是俗，而是邪。由此，古人尊儒家经典之学为雅学，正道之音为雅乐，无邪之好为雅好，兼容博大的气度为雅量等，慢慢地延伸泛指一切美好与高尚。”[②]

据上述论点而言，“雅乐”即“正乐”；以“雅”与“邪”的对立来形容雅的“雅学”“雅乐”“雅好”和“雅量”等以致“一切美好与高尚”，是对

① 冯洁轩：《论郑卫之音》，《金石回响》，上海音乐出版社2006年版，第10页。

② 赵珩：《且说雅与俗》，《光明日报》，2011年1月6日第12版。

“雅”这一概念的正面褒奖。因此，孔子还有言称：“恶郑声之乱雅乐也。”[①]孔子所言“郑声”，与“雅乐”对立，可见郑声中有他反对的内容存在。孔子以“乱雅乐”来表达“恶郑声”的情绪，说明当时的“雅乐”还有部分“郑声”存在其中，所以还要“放郑声”[②]。“雅乐要保持古老的传统面目、不能被郑声浸淫这一保守的思想内容。……要把郑声逐出雅乐的世袭领地去。”[③]

这可说明，作为包括祭祀在内的郊社、宗庙等所用仪式音乐的雅乐，也包括宫廷礼仪中的“燕飨之乐”——既有仪式的形式作用，也有音乐的艺术功能，更有“乐舞”的教育功能。雅乐不但是西周时的“正统音乐”，也是重大仪式的“典礼音乐”，还是用于“教胄子”的“教化音乐”。“六代之乐”是雅乐的典范，也因六代之乐的情况各不相同，孔子有对《韶》的赞美：“尽美矣，又尽善也”；也有对《武》的肯定：“尽美矣，未尽善也。”[④]

（二）雅乐的仪式作用

儒家思想的代表《礼记·乐记》对“雅乐”的作用这样描述：“乐之隆，非极音也；食飨之礼，非致味也。清庙之瑟，朱弦而疏越，一倡而三叹，有遗音者矣。大飨之礼，尚玄酒而俎腥鱼，大羹不和，有遗味者矣。是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶而反人道之正也。”

按以上《乐记》所言，说明祭祀先王所用的“食礼”，以清水与醴酒并设，容器“俎”中置生鱼，肉汤不加盐、菜调和，许多美味的食物自然也遗而未用了。所以唐代注家孔颖达解释道：“先王制乐，不为口腹耳目，将以教民均平好恶，而反归人道之正也。”先王制礼作乐，目的不是为了满足人们口腹、耳目的需要，而是用以教导民众端正好恶之心，返回做人之道的“正

① 杨伯峻：《论语译注》，中华书局1980年版，第11页。

② 《论语·卫灵公》：“放郑声，远佞人；郑声淫，佞人殆。”杨伯峻：《论语译注》，中华书局1980年版，第164页。

③ 冯洁轩：《论郑卫之音》《金石回响》，上海音乐出版社2006年版，第28页。

④ 杨伯峻：《论语译注》，中华书局1980年版，第33页。

路”上来。说明“雅乐”的作用主要在仪式的形式，或者说形式大于内容；“艺术”的价值则是次要的，或者并不强调雅乐中的艺术性。

（三）雅乐中的俗乐

除了西周以外，历代雅乐都在不同历史中有各自不同的“形式”和“内容”，其中“俗乐”还占有一定的比例。

在秦代，改《武》为《五行》；在汉代，改《韶》为《文始》，直接承袭了前代的雅乐；在南北朝，雅乐吸收了“陈梁旧乐”，杂用“吴楚之音”和“多涉胡戎之伎”的“周齐旧乐”；在隋代，太乐教习时迎神用七言《元基曲》，献奠登歌用六言《倾杯曲》，都来自民间俗乐；在唐初，则用新创作的文舞《庆善乐》和武舞《破阵乐》；在宋代，雅乐在赵彦肃为代表的“复古派”儒生手中，又变成了只有“复古”概念而缺少生命力的音乐；而在明清时期，雅乐更是以宫廷仪式为主的“仪式音乐”，目的更在于形式而不在音乐本身。

先秦以《韶》乐和后世的民间音乐为代表的“雅乐”，是古代音乐中的精华，如《武》乐流传到秦代，改称《五行》；《韶》乐传到汉代，改称《文始》。能有几百年的传承历史，说明自身的优良品质。惟形式意义大于艺术价值的“仪式音乐”，主要体现的是雅乐的“文化价值”，否则可能良莠不分，本末倒置。

针对清代的宫廷雅乐，杨荫浏先生曾经批评说：“表面上发展最高的清代宫廷音乐……在艺术上也是干瘪、空虚的，而且非常拙劣的。谁若不信，我们可以摊出乐谱来，给他看，用笛子吹出来或开出录音来给他听。”[①]虽然杨先生的意见尖锐了些，因为作为“文化遗产”，宫廷雅乐有它的文化意义；但从艺术上看，它远不如当时的京剧，否则，京剧就不会被从民间请进清宫，还被京城贵族们尽相仿效的“风雅”之事了。

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1981年版，第1008页。

黄翔鹏先生也曾以《雅乐不是中国音乐传统的主流》[1]为题，论述了雅乐的基本性质："雅乐，仿佛确有经典规格。但从头到尾查一查中国音乐史中的历朝雅乐，实则随代而异，流变万端……雅乐在封建社会中，名义上颇受统治阶级的重视，实则艺术水平甚低，从来只被当作'礼'的附庸，更谈不上是否可能成为中国音乐传统中的主流。"

今天，我们再以"雅乐"为名进行"重建"的讨论，应当分清雅乐的传统精华与历史的糟粕，必须认清雅乐"内容"的重建要大于"形式"的翻版，更要避免仅为重建而制造出"假古董"。

（在2012年由中国音乐学院主持召开的"雅乐重建研讨会"上的发言稿）

① 黄翔鹏：《雅乐不是中国音乐传统的主流》（原载《人民音乐》1982年12月号），《传统是一条河流》，人民音乐出版社1986年版，第38页。

重复就是力量

——优秀少儿歌曲创作简介

“少儿歌曲”是歌曲的一部分。从歌曲创作的一般原则来说，少儿歌曲并没有特别的创作要求。但是，由于少年儿童的身体尚在发育中，歌唱条件不能与成年人相比，有其自身的特殊性。所以，少儿歌曲应充分注意适合少年儿童的演唱特点。半个世纪以来，优秀的少儿歌曲伴随着一代又一代少年儿童，给他们以快乐，给他们以欢笑。在朝气蓬勃的歌声中，他们不断进步，不断成长。当年，唱着《小燕子》《让我们荡起双桨》的少年儿童，现在已见苍苍白发，但是我想，那他们曾经唱过的、充满理想的歌曲，一定还在他们心中荡漾，不时唤起儿时的幸福回忆。今天的孩子们，仍然还唱着他们爷爷、奶奶们曾唱过的《小燕子》在幼儿园里做游戏。这只美丽的“小燕子”，也成为一个文化符号，让一代代人继续唱下去。优秀的少儿歌曲，在词曲创作结构上，在词曲关系上都有各种不同的形式，但在突出歌词的主题，重复主要乐思等方面却常有相同或相近的安排和处理。我们即选择部分优秀少儿歌曲作简要介绍。

一 少儿歌曲的主要特点

“少儿”一般指6至14岁的未成年人。在这个年龄段，男孩未变声，与女孩声音接近，因此一般也称少儿的声音为“童声”。另外，在身体条件上少儿较成年人特殊：肺活量小——气息短，声带短——声带弹性小、可用音域

窄。但经过训练后，少儿的声音比成年人的优势更容易突然，表现在音色纯净、音准良好、表现力丰富，因而具有很强的音乐感染力。少儿歌曲大致有如下主要特点：

（一）演唱形式

近几十年来，在借鉴欧洲曲式结构的基础上，结合各民族的语言特点和音乐风格，我国的歌曲创作多采用独唱、重唱、齐唱、合唱等形式，少儿歌曲创作也一样。

（二）基本情绪

由于少儿的年龄特征，歌曲主要表现少年儿童的无忧无虑、天真烂漫、充满理想的精神风貌，少儿歌曲的基本情绪也以轻快、活泼、有朝气为主。

（三）歌词内容

少年儿童处于长身体、学知识、培养道德等年龄阶段，所以歌曲大多以健康向上的做游戏、学知识、讲道理等内容为主，辅以其他积极乐观的内容。

（四）歌词特点

由于少儿歌曲的演唱对象是少年儿童，歌词的内容也以少年儿童的生活为中心。为适应少年儿童的需要，并为少儿所容易理解与接受，歌词一般以语言生动、文字浅显、道理通俗为主要特色。

（五）旋律特点

由于少儿歌曲一般比较短小，旋律多以简洁、明了、容易上口为主要特点。在旋律的发展手法上，多以“重复”或“变化重复”为主，以简单的“对比”或“展开”为辅。

1.词曲分句

少儿歌曲的旋律分句，多以歌词的分句为基础，以“4小节”一句为主，辅以1.2小节的停顿，以便少年儿童演唱。

2.歌曲音域

成年人的音域一般可以达到十二度（一个八度再加一个五度）。但是由于少年儿童

的生理条件限制，歌曲的音域一般以一个八度左右为——窄的可在五六度，宽的一般不超过十度。

3.歌曲结构

由于少儿歌曲一般比较短小，歌曲结构也以“二段式”为主，有时在此基础上加以变化。原因是二段式中的“对比”与“统一”关系，便于记忆和演唱，容易取得较好的艺术效果。

4.词曲关系

少儿歌曲与一般歌曲一样，良好的词曲关系，主要表现在旋律与歌词的声调基本相同，即旋律唱起来要体现“字正”的原则——保证歌词的发音与旋律的走向或装饰音一致，使人能听得清歌词的字意，少数情况下为了照顾旋律的优美允许出现个别字“倒字”；也有很少数歌曲为了旋律的好听，反让歌词服从旋律，像是“填词”之作。

二 旋律发展的基本手法

音乐作品丰富多彩，风格形式特点各异。从现代创作以借鉴欧洲音乐创作手法为主的情况看，主要应用的是“音乐材料发展的基本原则”。基本原则可大致分为“重复、变化重复、展开、派生对比、并置对比”五项[①]。在歌曲创作中，主要以旋律的发展手法为主。

（一）重复

重复，指的是后一段旋律材料（1、2小节）或一个乐句的旋律（常见的是4小节），将其前面完整地重复一遍。用小写字母表示为：$a+a^1$。材料重复为：a（1或2）$+a^1$（1或2）；乐句重复为：a（4）$+a^1$（4）。重复的作用是使某一音乐材料得以强调和巩固，同时也强调和巩固了相应的乐思。由于简单连续的重复会很快失去音乐

① [苏联]斯波索宾著，张洪模译：《曲式学》，上海音乐出版社1957年版，第35—42页。

发展的作用，一般不连续使用。

（二）变化重复

变化重复，与重复基本相同，只是在重复的基础上有所变化。用小写字母的表示方式与重复相同。旋律或和声的“模进”(相同的旋律或和声在不同的音高上移位重复)属于变化重复的范畴。变化重复比重复对前段的旋律有所变化，乐思也有所发展。

（三）展开

展开，指的是从已陈述过的旋律中抽出一小段加以变化发展，也使原有乐思得到展衍。展开比变化重复对前段旋律的变化更大，乐思的展衍也更充分。

（四）派生对比

派生对比，指的是在旋律“展开”的基础上有更多的变化，以致在保留原有乐思(主题)的某个要素中派生出“新的乐思”(或“新的主题”)。

（五）并置对比

并置对比，指的是在已陈述的旋律后，引用与之完全不同的新的音乐材料，使“新的乐思”(新的主题)与前述乐思形成鲜明的对比关系。用小写字母表示为：a+b。材料对比为：a (1或2) +b (1或2)；乐句对比为：a (4) +b (4)。

由于歌曲创作相对比较简单，我们下面的分析主要介绍少儿歌曲中“重复”“变化重复”及少量“对比”的创作手法。其中，“重复”是用得最多也最有效的创作手法。

三 少儿歌曲常用的曲式结构

在大多数歌曲作品中，常用的曲式结构以“单二部曲式”为主，少量应用“一部曲式”或“单三部曲式”。究其原因，是由于单二部曲式对大多数歌曲基本可以满足需要，也容易被创作者所把握。少儿歌曲属于歌曲的范畴，其曲式结构也多以单二部曲式为主。

（一）由一个乐段构成的少儿歌曲

乐段，也称“一部曲式”“一段式”等，是歌曲最基础的曲式结构。“在主要调性上开始和结束的乐段称为单一调性的乐段，也称‘收拢性乐段’。”①用一个乐段写成的歌曲，常常是在相同的旋律中有多段歌词多次重复，形成被称为“分节歌”的形式。

乐段的结构图式，我们用一个大写“A”表示，即大字的字母代表“一个独立的音乐段落”。常用的乐段多由两个4小节的“乐句”构成，“在外形上，至少包括8个小节”②。由于乐句的基础是4小节，也被称为“方整型乐段”，用图式表示为：A（4+4）。有的乐句较长，则由两8小节的“大乐句”构成，图式则为：A（8+8）。

在音乐材料上，如果第2句是第1句的重复，用字母表示为：a 4+a^1 4；如果第2句是第1句的对比，用字母表示则为：a 4+b 4。另外，第1句有“主题句”意义，即这首歌的乐思是以这一主题句为基础的。

以下是三首曲式结构为一个乐段的少儿歌曲。

1.我们的田野

《我们的田野》由管桦作词，张文纲作曲，创作于1953年，是电影故事片《我们的田野》的主题歌。原为儿童组歌《夏天旅行之歌》中的第3首。于1980年获“第二次全国少年儿童文艺创作评奖”一等奖。

---

① [苏联]斯波索宾著，张洪模译：《曲式学》，上海音乐出版社1957年版，第51页。

② 同上，第56页。

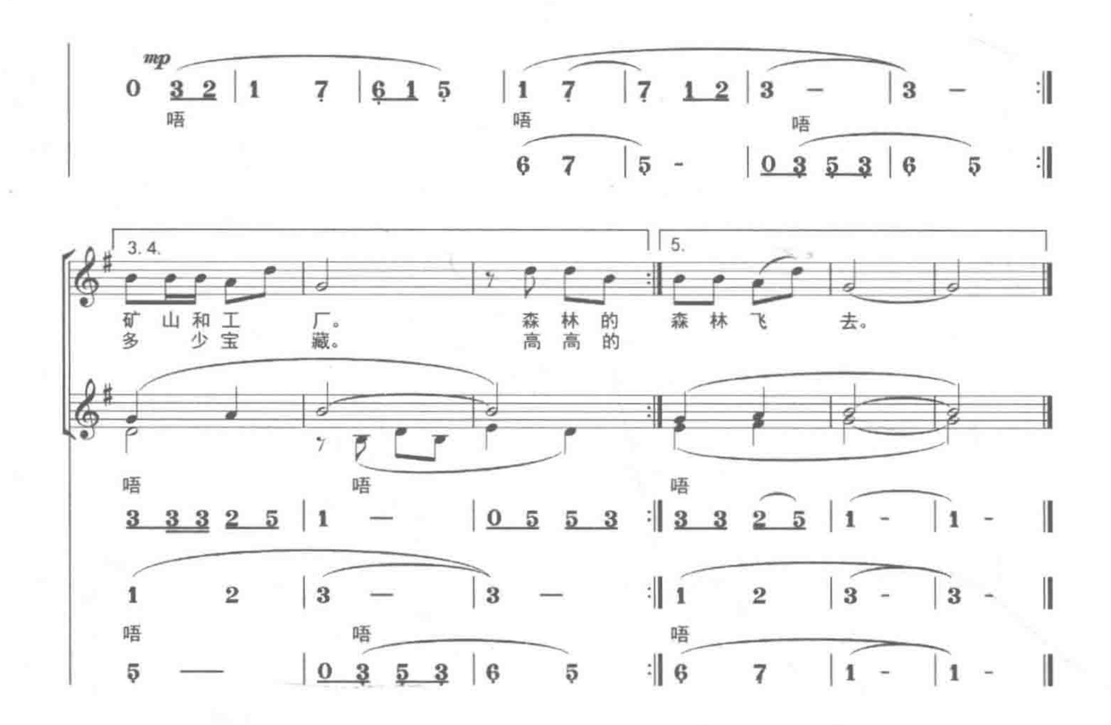
我们的田野

领唱、合唱

电影《我们的田野》主题歌

管桦 词
张文纲 曲





这首歌的歌词共分5段，集中描写“我们的田野”中的“河水”“稻田”“湖水”“森林”“草原”“群山”“天空”“海洋”等“美丽的土地”上的景物，以及“荷花”“鲤鱼”“野鹿”“山羊”“雄鹰”等动植物，并憧憬着发掘“矿山”“宝藏”和建设“工厂”，表达了对祖国大地万物的热爱，也对祖国的未来充满美好的期望之情。

这首歌由三个乐句组成一个乐段。在三句中旋律基本上不重复，作延绵不断地发展。这样的处理不容易获得统一感，但由于5段歌词进行了相同旋律的5次重复，也使音乐获得了统一。这是典型的“分节歌”，其曲式结构图式如下：

① a 5 （2+3）+② b 6 （3+3）+③ c 6 （3+3）①

① ①②③分别表示3个乐句，abc分别表示3句中的3种不同材料，其他数字表示小节数。下同。

第1乐句用“a”材料，共5小节，由“2+3”两个乐节组成；第2乐句用“b”材料，共6小节，由“3+3”两个乐节组成；第3乐句用“c”材料，共6小节，由“3+3”两个乐节组成。由“2+3”或“3+3”这样将一个乐句分为两个“乐节”的处理，常常比5小节或6小节一句的形式有更多音乐的内在动力。

在词曲关系和处理上，歌中的“我们的田野”“河水”“稻田”“海洋”等关键词中的旋律与词的声调一致，其他地方则相对不太严格。这几个关键词的突出，让人听来感觉特别亲切动人。

这首歌有赞美、抒情的风格特点。所用音域不宽，只有“九度”(d^1-e^2)，非常适合少儿演唱。

2. 一分钱

这是1965年潘振声应中央人民广播电台“小喇叭”节目组之约，以“幼儿品德教育歌曲”为主题创作的儿童歌曲。同年3月9日在“小喇叭”中广播教唱。于1980年获“第二届全国少年儿童文艺创作评奖”二等奖。

一分钱



这首歌的歌词非常简单，像一位儿童自言自语式地讲述自己在马路边捡到一分钱，并交给警察叔叔的一个小故事。曲式结构为一个乐段，一共4句，每句4小节。其曲式结构图式为：

① a 4 （2+2）+② b 4；③ c 4 （2+2）+④ c 4 （2+2）

第1乐句用“a”材料，共4小节，由“2+2”两个乐节组成；第2乐句用“b”材料，共4小节；第3乐句用“c”材料，音区降低，与前两句有对比，共4小节，由“2+2”两个乐节组成（后两小节作向上四度的移位重复）；第4乐句用“c”材料的变形，与第3句有连贯性，共4小节，由“2+2”两个乐节组成。

这首歌有典型的童谣风格。词曲关系结合相当讲究：旋律的产生基本来自歌词的声调。其音域只有一个“八度”（c^1-c^2），也很适合低幼儿童演唱。

3.小燕子

这首歌由王路、王云阶作词，王云阶作曲，创作于1957年。是江南电影制片厂拍摄的电影《护士日记》中的插曲。影片讲述了刚从上海护士学校毕业的女学生投身于北方钢铁基地的故事，表现了一批批大学生为建设新中国，远离家乡的奉献精神。





这首歌通过演唱者（儿童）与“小燕子”的对话方式，以“这里的春天最美丽”“我们盖起了大工厂，装上了新机器。欢迎你长期住在这里”这些质朴的儿童语言，赞美北方钢铁基地的壮丽景象。

这首歌也是由一个乐段构成的“分节歌”，由相同的旋律唱两段歌词。每段词为两个乐句的乐段，每个乐句5小节；第2段词，第1乐句没有，每2乐句中扩展了两小节。其曲式结构图式为：

A：① a 5 （2[1+1]+3）+② b 5 （2+3）

A^1：① a^1 5 （2[1+1]+3）+② b^1 7 （4[2+2]+3）

一般的分节歌，是由相同的旋律唱不同的歌词，如前面介绍的《我们的田野》。这首《小燕子》的第2段歌词的第2句旋律，则有两次，每次1小节的扩充，这使“欢迎你长期住这里”中“期盼”的语意得到强调，音乐也同时在“长期”这1小节达到高潮。

这首歌像对话式的歌谣。在词曲关系的处理上，旋律仅第2小节“穿花衣”和第4小节的“来”字倒字。第2小节是为旋律能“变化重复”前一小节，保持旋律的统一性；第4小节则是为了情绪上的需要。后面的词曲关系都较一致。音域为十度（c^1-e^2），也适合少儿演唱。

（二）单二部曲式

单二部曲式，也称“二段式”。“单二部曲式的第一部分是一个乐段，它几乎永远带有很清楚的呈示结构。”其“第二部分的最大的特点，是在末尾重复

第一部分的主题材料，因此第二部分分为两个乐句。”[①]即第1乐段（A）有“呈示性”特征，第2乐段（B）有“对比”“再现”特征，因此也被称“有再现的单二部曲式”。它在现代歌曲创作中是用得最多的曲式结构。其典型的曲式结构图式为：

A　　　　　　B

a（8或16）+b（4或8）+a^1（4或8）

第1乐段（A）多由2句组成，每句4小节或8小节；第一句有“主题句”的意义，第二句多“重复”（或“变化重复”）第一句；第2乐段（B）也多由2句组成，其中第3句从“对比”开始，第4句“再现”第一句（或第二句）。这是被称为“有再现的单二部曲式”的原因。少数单二部曲式只“对比”，不“再现”，称为“无再现单二部曲式”。这在少儿歌曲中不常见。

以下是几首曲式结构为单二部曲式的少儿歌曲。

1．小草

这首歌由向彤、何兆华作词，王祖皆、张卓娅作曲，创作于1983年，是歌剧《芳草心》的主题歌。《芳草心》讲述了一个纯洁善良的幼儿园教师如何得到爱情的故事，并于1984年获文化部“歌剧音乐创作”一等奖。这首主题歌是在歌剧演出后补上的，集中表现了歌剧的主题思想。歌中赞美小草的平凡，赞美小草在平凡中所见的崇高。它的曲调朴实优美、朗朗上口、容易记忆，在社会上产生了共鸣，成为久唱不衰的佳作。

① [苏联]斯波索宾著，张洪模译：《曲式学》，上海音乐出版社1957年版，第102页。



这首歌的歌词分两段，第一段说小草的性格和“无人知道”的生存状态；第二段说小草的幸福感，“春风你把我吹绿，阳光你把我照耀，河流山川你哺育了我，大地啊，母亲把我紧紧拥抱”。它用的是单二部曲式，其曲式结构图式为：

A

① a4 (2+2) +② b4+③ $a^1$4 (2+2) +④ $b^1$4

主题　　　对比　主题　　　对比

B

⑤c4 (1+1+2) +⑥$c^1$4 (1+1+2) +⑦c4 (1+1+2) +⑧$c^1$4 (1+1+2)

再对比

这首歌共分两段，第1乐段（A）有4个乐句；第2乐段（B）也有4个乐句，共8句。

在第1个乐句的4小节中，前两小节为基本乐思，第2小节变化重复第1小节，有“思索”和“自言自语”的情绪；第2乐句从第4小节开始到第8小节，将情绪推向一个小高潮之后结束。第3、4乐句歌词不同，但旋律重复了第1、2乐句，加强了前面的基本乐思和主要音调。

第2乐段由4句组成，第4乐句重复第3乐句，第6乐句重复第5乐句。从第3乐句开始与第1乐段（A）进行对比：从高音开始用“切分音”节奏，突出和强调了“春风你把我吹绿，阳光你把我照耀”的感激之情，第5、6两句是前面两句降低六度的变化重复，用以深化“河流山川”和“大地母亲”的感激之情。

这首歌的第1乐句的旋律来自第1句歌词“没有花香，没有树高”的声调；第2乐句的旋律也来自第2句歌词“我是一棵无人知道的小草”。这样处理，既是点题，又是定调，“小草”朴实无华的性格展现无遗。

这首歌也有自言自语的风格。音域用到“十二度”（b-#f2），虽然较宽，但最高音（#f2）只有半拍的时值，所以演唱起来并不费劲。

2.洋娃娃和小熊跳舞

这是一首波兰儿歌，在我国广泛流传，也被收进一些学前儿童的音乐教材中，是一首十分具有代表性的外国少儿歌曲。歌词所唱的是两个“主角”：洋娃娃和小熊。表现了儿童与自己心爱的玩具进行游戏时的心情，也常被用作幼儿舞蹈伴奏用的乐曲。

洋娃娃和小熊跳舞





这也是一首单二部曲式的少儿歌曲。第1乐段（A）有2个乐句，第2乐句重复第1乐句；在第2乐段（B）中，第3句用下行进行与前面进行对比，并以1小节为单位旋律向下二度“模进”，音乐有“逐级下行”的动力感，第4乐句重复第3乐句。其结构图式为：

AB

①a4（2+2）+②a^{1}4+③（a）4（1+1+2）+④（a^1）4（1+1+2）

主题　　重复　　对比　　重复

第1乐段（A）由两个并列的乐句（4+4）构成，两句间仅最后一个音不同（前为属音“sol”；后为主音“do”）。第1乐段（B）也由两个乐句构成，第3乐句用来自第1乐句第2小节的音型（用“（a）”标示），向下二度连续“模进”，与前一乐段形成对比。第4乐句严格重复第3乐句。两句也分别结束于属音“sol”和主音“do”。由于两段都用相同的结束音，所以有很强的“统一感”。

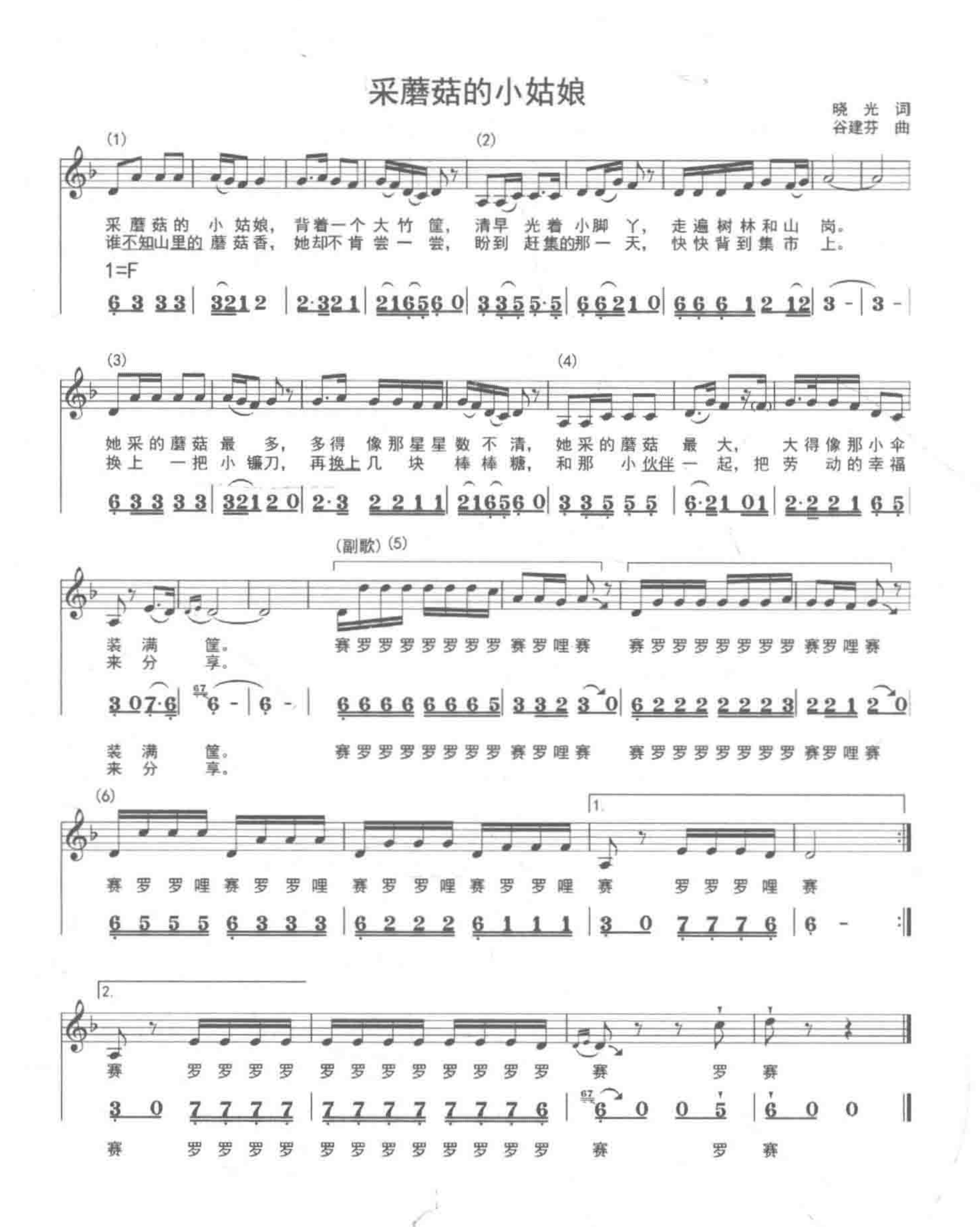
这首歌的歌词是外文译词，词曲关系问题可不考虑。在每句的结束时，中文歌词都唱“跳呀跳呀一二一”，再配合以相同的旋律，突出了这首歌的游戏特征，也突出了这首歌的舞蹈性格。

从风格特征上看，这首歌适合作为幼儿做游戏时的伴唱。音域也只有“六度”（d^1-b^1），非常适合低幼儿童演唱。

3.采蘑菇的小姑娘

这是一首性格鲜明、广泛传唱的少儿歌曲。作曲家谷建芬曾说，她创作

这首歌的时候，基本上就是念歌词，在念的语调中找到了音乐的旋律。这是许多作曲家常用的方法。它既能从词中“无中生有”产生出相应的旋律，也能使词曲的配合达到完美一致的效果。



这首歌的歌词主要表现了一位天真可爱的“小姑娘”，用上山“采蘑菇”换的“小镰刀”“棒棒糖”，和“小伙伴”“把劳动的幸福来分享”的喜悦心

情，所以音乐配以活泼的旋律，快乐的音调，用衬词作“副歌”，将这活泼快乐的情绪推进一步。在具有地方风格的衬词中，旋律像张开了音乐的翅膀，将劳动的喜悦心情再加以渲染，把全曲的情绪推到高潮结束。第1乐段（A）为4句（后两句重复前两句），第2乐段（B，副歌）为2句。其曲式结构图式为：

A　　　　　　　　A^1

①a4（2+2）+②b4（2+2）+③$a^1$4（2+2）+④$b^1$6（2+4）

B（副歌）

⑤4（2+2）+⑥4（1/2+1/2+1/2+1/2+2）

在第1乐段（A）4个乐句中，第2乐句与第1乐句有对比；第3、4乐句重复第1、2乐句；第2段（副歌）与第1段进行较大对比，并从旋律的两小节，再到1小节的分解处理中，加强了音乐的动力感，也突出了“小姑娘”的快乐感；第6乐句重复第5乐句。

按作曲家的说法，大部分旋律是按歌词的声调设计的，词曲关系非常一致。唱起来轻松自如，听起来明白晓畅。歌词简洁生动，故事完整合理，旋律清新流畅，自然是一首难得的好歌。它的音域为“九度”（c^1-d^2），非常符合少儿嗓音的音域特征。

4.每当我走过老师窗前

这首歌由朝鲜族的金哲作词，董希哲作曲，创作于20世纪70年代末。据说因为“文革”后老师得不到应有的尊重，董希哲就决定写一首歌颂老师的歌。他找到金哲，一看到曲谱金哲十分激动，很快填上了这首歌的歌词。

每当我走过老师窗前







这首歌的歌词，从“轻轻走过您窗前，明亮的灯光照耀我心房”，到“呕心沥血您在写教材，高大的身影映在您窗上”，再到“肩负祖国希望奔向四方，您总是含泪深凝望”层层递进，并在3段歌词之后重复地唱到：“啊！每当想起您，敬爱的好老师，一阵阵暖流心中激荡”，唱起来动人心弦，听起来感人至深，把对老师的崇敬心情表达得淋漓尽致。

这首歌是单二部曲式，第1乐段(A)4个乐句，第2乐段(B)3个乐句，它的曲式结构图式为：

A　　　　　　　　　　　　　　　　B

①a4 (2+2) +②a¹4 (2+2) +③b4 (2+2) +④a24 (2+2) +⑤4 (2+2) +⑥4+⑦ (1+1+2)

第1乐段(A)的4个乐句，按“起、承、转、合”的方式发展；第1乐句有

“主题句”的意思，第2乐句将它变化重复，第3乐句有“转”的意思，第4乐句回到第1乐句的旋律，作“合”的结束处理。

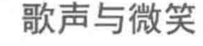
第2乐段（B）是“副歌”，共3个乐句，突出表达对好老师“一阵阵暖流心中激荡”的真挚情感。歌词描写了老师令人起敬的行为，也表达了对老师崇敬之情的层层递增。

由于这是一首“填词”作品，所以词曲之间的关系不是很讲究。也因为这首歌曲的旋律与词意动人心扉，这种以旋律为主，基本没考虑歌词声调的作品，也能获得社会的认可。

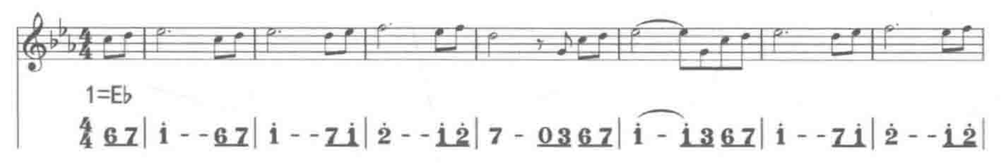
这首歌具有歌颂、赞美的风格特征，是一首新时代的赞歌。与过去不同的是，它赞美的是“老师”这个当时还不太被社会认同的从业者。音域为“十一度”（a-d'），比较宽。

5.歌声与微笑

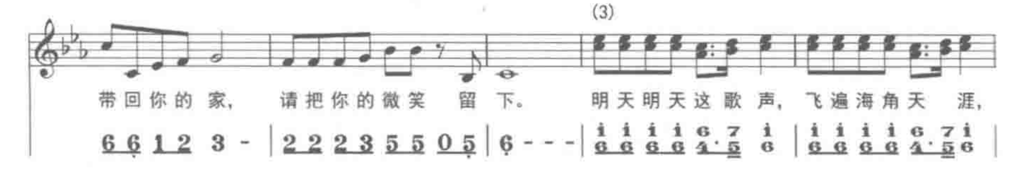
这首歌由王健作词，谷建芬作曲，创作于1987年。是作者应上海电视节之约而作的会歌，由小银星艺术团首唱。后经1989年在中央电视台春节晚会上的演唱，使它很受观众的欢迎，并一直传唱至今。



王 健 词
谷建芬 曲









这首歌的歌词非常简单，并没有什么深刻的内容，也没有具体描述什么情景。只是在唱歌声与微笑：“请把你的歌带回你的家，请把你的微笑留下”“明天这歌声飞遍海角天涯”“明天这微笑将是遍地春花”，像用诗一样的歌声与甜蜜的微笑为朋友祝福，像把美妙的歌声带给明天——飞遍海角天涯，也将开成遍地春花。整首歌共两个乐段4个乐句，为单二部曲式。前两句的第1乐段（A）与后两句的第2乐段（B）形成鲜明对比。在旋律发展手法上，用第2乐句重复第1乐句，第4乐句重复第3乐句的手法，加强旋律的统一感，让人听来不但容易上口，而且印象深刻。其曲式结构图式为：

A　　　　　　　　　　B

①a4（2+2）+ ②b4（2+2）+ ③c4（2+2）+ ④$c^1$4（2+2）

这首歌的词曲关系处理得非常好，大部分旋律都是按照歌词的声调设计的。因而唱起来字音清晰，字义明白，像美妙的旋律给歌声插上了翅膀，让歌声飞遍海角天涯。

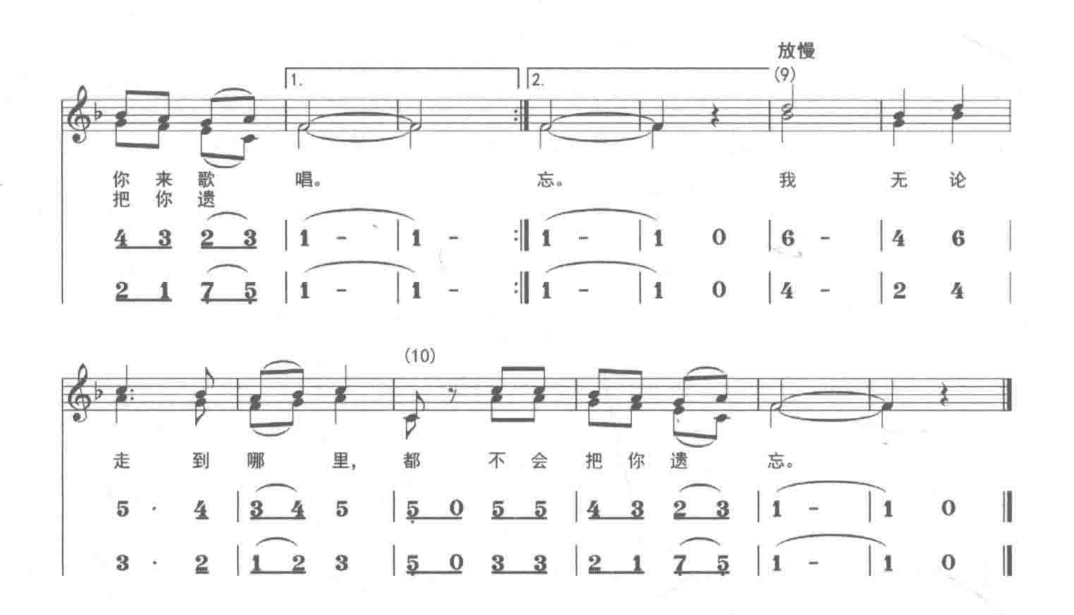
这首歌具有朝气蓬勃，健康爽朗的性格，并且简洁明快，干脆利索。虽然音域较宽，达到“十四度”（c^1-f^2），但在高音区演唱的第2乐段（B），热情高亢，对比鲜明，用“明天这歌声”和“明天这微笑”把情绪推到了高潮。

6.校园里的小白杨

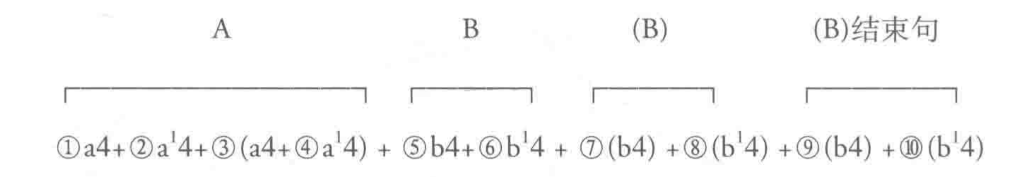
目前所见，同名的《校园里的小白杨》[1]少儿歌曲共有3首：杨春华词、樊祖荫曲；杨春华词、王莘曲（后又称“可爱的小白杨”）；胡泽民词，吕聂曲（童声二重唱）。我们这里介绍的是由樊祖荫作曲的这一首，它被收入多种少儿歌曲教材或少儿歌曲集。于1980年获“第二次全国少年儿童文艺创作评奖”二等奖。



① 刊载《儿童歌曲》1981年第3期（总第40期）。



这首歌的歌词将“我”与“小白杨”相比，“入队的那天早上，我在教室前面栽下小白杨”，比喻“我”和小白杨一起成长。歌词唱道：“当我毕业离开校园，我来告别亲爱的小白杨，摘下一片嫩绿的树叶，夹在我那日记本里珍藏”，“我无论走到哪里，都不会把你遗忘。”语言朴实无华，感情真切感人。这首歌也是单二部曲式结构，其曲式结构图式为：



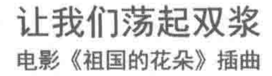
第1乐段(A)分4句，第1、2句有主题的意义，第3、4是第1、2的重复。第1句用同音反复开始然后下行，清新自如；第2句重复第1句前一半，结束在向上分解进行的主和弦上，积极向上。第3、4句再重复前两句，只是最后作了结束处理。第2乐段(B)中，第5句进入时即与前进行对比，第6句作重复：向“下属调”离调，用二声部合唱，赞美小白杨，也希望“我”与之一起成长。合唱与前面的齐唱（或独唱）进行对比，渲染了“我”与“小白杨”的情感

联系。第7、8句重复前两句，第9、10句为结束句。用“不会把你忘”来结束，凸现了小白杨的喻意。

在词曲关系上，这首歌主要以旋律设计为主，突出旋律的活泼单纯，清新而有朝气的性格。它的音域只用到“九度”（c^1-d^2），非常适合少儿演唱。

7.让我们荡起双桨

《让我们荡起双桨》是电影故事片《祖国的花朵》的主题歌。（1955年）7月初，长春电影制片厂的导演带领《祖国的花朵》摄制组全体成员，以及一大群十二三岁的孩子们（电影中的小演员和群众）一起来到万寿山体验生活。让孩子们在颐和园中嬉戏，到昆明湖上划船……作为这部电影的作曲者刘炽，也跟着一起来了……当船快要划到“犀牛望月”的那座铜牛附近时，刘炽突然感觉到了具体的乐句，这乐句在他脑海中显现着，在他心中蹦跳，便立刻告诉划船的孩子们：“快靠岸，快靠岸！”三个孩子全用眼睛瞪着他：“刘炽叔叔怎么啦？”“这首歌的旋律出来了，我得马上记下来！”……刘炽上了岸，坐在“犀牛望月”小小的半岛上的一块大石头上……20分钟不知不觉地就过去了，《让我们荡起双桨》的独唱部分和二部合唱部分完成了！[①]这首歌于1980年获“第二次全国少年儿童文艺创作评奖”一等奖。



乔羽 词
刘炽 曲





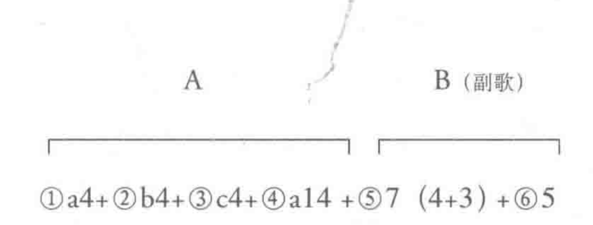
① 赵征溶：《让我们荡起双桨——追寻刘炽和他的旋律》，人民音乐出版社2001年版，第217—219页。



这首歌的歌词，描绘了一幅新中国儿童幸福生活的景象。当“我们荡起双桨”时，看到的是“海面倒映着美丽的白塔，四周环绕着绿树红墙”，当“红领巾迎着太阳，阳光洒在海面上”时，看到的是“水中鱼儿望着我们，悄悄地听我们愉快歌唱”，当“做完了一天的功课”时，想起的是“我问你亲爱的伙伴，谁给我们安排下幸福的生活？”由“副歌”唱出的“小船儿轻轻飘荡在水中，迎面吹来凉爽的风”，把前面3段歌词慢慢欣赏，细细回味，就像在体验一首赞美祖国的诗篇。

这首歌也是单二部曲式，由两个乐段组成。第1乐段(A)有4个乐句，有“起、承、转、合”的特征；第3乐句作“展开”处理，最后结束不在“主音”而作“开放乐段”[①]处理，意在更积极地引出“副歌”。在第2乐段(B)“副歌”中，旋律有幸福、甜美、满足的意味，第4句将音乐推向高潮后结束。其曲式结构图式为：

① 这首歌的第1乐段没结束在主音，故称“开放乐段”。



第1乐句有“主题”的含义，第2乐句在节奏相同的基础上对其进行变化重复，第3乐句再展开，第4乐句回到第1乐句的音调，但没结束在主音la，而在sol上，有一种期待感，引出“副歌”。

第2乐段（B，副歌），词曲关系结合讲究，像自言自语地轻吟，又像充满幸福地告诉朋友：沐浴在和煦的阳光下，在小船上享受着“清凉的风”。这段旋律就像歌词吟诵出的甘醇，值得回味，更让人难以忘怀。

这首歌有悠扬、幸福、自信的风格特征，音域只用“十度”（d^1-f^2），适合少儿演唱。

8.快乐的节日

这首歌由管桦作词，李群作曲，创作于1953年。它原是儿童组歌《春天》中的一曲，表现了新中国儿童幸福愉快的心情和对美好未来的憧憬。1954年在“第一次全国少年儿童文艺创作评奖”中获奖。1984年被选入《少年儿童好歌十二首》①。

① 由文化部、教育部、广播电视部、共青团中央、全国少年儿童文化艺术委员会等单位联合推荐，四川少年儿童出版社1984年出版。



这首歌也是一首新中国成立后表现少年儿童生活的歌曲。歌词集中在“快乐的节日”中的各种景象的描绘，以衬托出少儿生活的幸福。写“小鸟”“风”给“像春天一样”的“我们”，“来到花园里，来到草地上”；又写“花儿”“白杨树”“向我们祝贺，向我们歌唱”；最后写道：“感谢亲爱的祖国，让我们自由地成长。我们像小鸟一样，等身上的羽毛长得丰满，就勇敢地向着高空去飞翔，飞向我们的理想。”在“副歌”中写道：“跳啊，亲爱的叔

叔阿姨们，和我们一起这快乐的节日。”在“快乐的节日”中，既表达了少年儿童对美好生活的心情，也抒发了对未来的理想。

这首歌的曲式结构，是扩展了的单二部曲式。第1乐段（A）共4句，各句的小节数为：6、7、6、4。各句的结构是“非方正”的；第2段中的第5、6、7句对比，第8句再对比，第9句再现第2句，第10句为结束句。

A	B	C	(A)¹
①a6（3+3）+②b7（3+4）+	③c6（3+3）+④4+	⑤d4（2+2）+⑥5	（a8）（3+1+1+3）

这首歌的主题，在“小鸟在前面带路，风啊吹向我们”的第1乐句，它是由前3小节“小鸟在前面带路”的音调组成的，后3小节“风啊吹向我们”是对前面的变化重复，突出了轻快活泼的性格。第2乐句以后进行“展开”的处理，最后结束在“来到草地上”。从以上的图式看，这首歌有单三部曲式结构特征。“中段”有B和C两个部分，C部分的对比程度比B部分要强，突出了“跳啊跳啊跳啊”的高兴、愉快的情绪，也使C和（A）1部分完成了“副歌”的作用。最后（A）1部分有“再现”的意义，保持了单二部曲式的基本形式。

这首歌的词曲关系十分讲究，全曲的旋律基本来自各句的歌词。它具有舒展快乐、朝气蓬勃的风格，音域用到“九度”（c^1-d^2），非常适合少儿演唱。

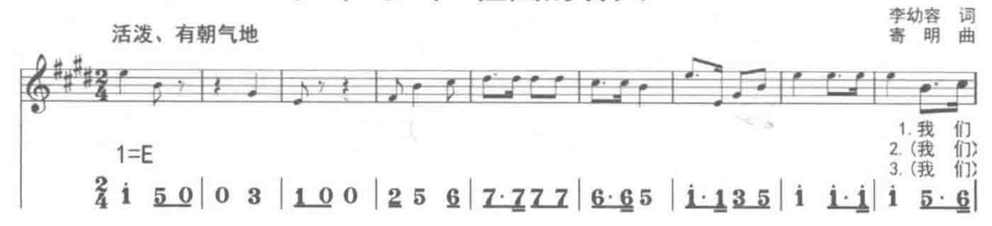
9.少年，少年，祖国的春天

这首歌由李幼容作词，寄明作曲，创作于70年代后期。1984年被选入《少年儿童好歌十二首》。

少年 少年 祖国的春天

李幼容 词
寄 明 曲

活泼、有朝气地











这首歌的歌词，突出了“副歌”中“少年，祖国的春天”这一主题，以自信、豪迈的语气，像踏着整齐的步伐走向未来，创造未来。歌词中的“我们”，有“欢乐的笑脸”“清脆的歌声”，有“胸前的领巾”“心中的理想”，还有通过“我们学习锻炼，明天肩负起祖国建设重担”，来表达“少年”代表“祖国的春天”的自豪感。

这首歌的曲式结构为“对比式单二部曲式”：第1乐段（A）两大句（9+9），第2大句重复第1大句。第2乐段（B）中，第3句（4小节）再对比，第4句变节拍，突出“少年”，第5句重复第4句后有扩展。其曲式结构图式为：

A　　　　　　　　　　B

① a 9（4+5）+② a^1 9（4+5）+③ b 4+ ④c 5（1+2+2）+ ⑤ c^1 8

作为“对比式单二部曲式”，这首歌的第2段（B）与第1段完全作对比处理，并且还用了两种不同的材料（b和c），在“少年，少年”之处还改变了节奏型，对比更大，更突出了主题。在词曲的关系上，旋律基本与歌词一致。

这是一首朝气蓬勃的进行曲风格的歌曲，音域用到“十一度”（b-e2），最低音在“小字组”的“#a”和“b”，因都只有半拍，所以少儿演唱并不困难。

10.嘀哩，嘀哩

这首歌由望安作词，潘振声作曲，创作于1981年。据作曲家潘振声回忆：“80年代初，望安同志寄来了这首词，写得既有深度又十分新颖，像这样的歌词，已有十多年没见到了。我顺着词作者的思路，走进了山林，来到了湖边，沉浸在诗画般的意境中。终于采撷到了谱曲所需要的全部音乐素材，在一个晚上竟顺利地谱出了乐曲。”









“嘀哩嘀哩”实际上是这首歌“副歌”的歌词，用它作歌名，强调了副歌中唱出的喜悦心情，更唱出了“春天在那青翠的山林里”“春天在那湖水的倒影里”和“春天在小朋友的眼睛里”的意境。“红花”“绿草”和“会唱歌的小黄鹂”，更显出大地回暖、春意盎然的景色。歌词写得别致，旋律写得巧妙，歌曲的结构安排独具匠心。

这首歌的第1乐段（A）是4句，第2乐段（B）也是4句。第1乐段的第2句变化重复第1句，第3句又重复第1句，第4句作结束句处理；在第2乐段（B）中，第5乐句以“下属”调性和节奏变化进行对比，第6句移位重复第5句；第7句再现

第4句，第8句再重复，再次肯定这个“结束句”。其曲式结构图式为：

A

①a4（2+2）+ ②（a^1）4（2+2）+ ③$a^1$4（2+2）+ ④（a2）4（2+2）

B

⑤b4（2+2）+ ⑥$b^1$4（2+2）+ ⑦（a2）b4+ ⑧（a3）4

在旋律的处理上，作曲家利用“重复”和“变化重复”使音乐有高度的统一性。在歌词的安排上，旋律突出“春天在哪里呀”，引出这首歌的主题。全曲则以旋律为主，突出音乐性格，歌词的声调退到次要地位。

这首歌的风格以轻快、活泼为主，并将“春天”拟人化处理。音域只用“九度”（c^1-d^2），非常适合少儿演唱。

（三）单三部曲式

单三部曲式，也称“三段式”。“第一部分和第三部分内容相同，并且都是一个乐段，第二部分（即中间的部分）也是一个乐段或是一些没有形成乐段的段落，这样的曲式称为单三部曲式。”[①]单三部曲式也是现代歌曲创作中用得较多的曲式结构之一。其曲式结构的图式为：

$$A+B+A^1$$

单三部曲式由3个乐段组成，第1乐段（A）有“呈示性”特征，第2乐段（B）有“对比”特征，第3乐段（A^1）多为第1乐段的“再现”，称为“再现单三部曲

① [苏联]斯波索宾著，张洪模译：《曲式学》，上海音乐出版社,1957年版，第117页。

式”；少数第3乐段“不再现”，称为“不再现三段式”。

单三部曲式第1段（A）多由2句组成，第一句有“主题句”意义，第二句“重复”（变化重复）第一句，形成“$a+a^1$”结构关系；中段（B）与第一乐段“对比”开始，也多由2句组成，有时自身重复一次；再现段（A¹）“再现”第1乐段（A）。

1.清晨

《清晨》是在80年代内地广为传唱的一首台湾校园歌曲，它清新、风趣，具有校园特有的无忧无虑的情趣。



这首歌的歌词以“清早听到公鸡叫”“鸟语花香春光好”等清晨景色，展现了一幅校园早晨的图画；用“早起运动身体好喔嗬，身强体健智慧也增高”，来提醒校园中的同学到清晨的校园中去锻炼。最有特点的处理，是多次用“喔嗬”这个衬词来表现热情、风趣的情趣，与“校园”这个特定的环境和“清晨”这个特定的时点相吻合。在曲式结构上，这首歌采用了再现式单三部曲式：第1乐段（A）4句，中段（B）两句，再现段（A¹）4句（两句重复一次）。其曲式结构图式为：

A

①a 4+② a¹ 4+（③ a 4+④ a¹ 4）

B

⑤ b 4 + ⑥ b¹ 4 +（⑦ b2 4+ ⑧ b3 4）

A¹

⑨ a 4+ ⑩ a¹4+[（11） a4+（12） a¹4]

从以上图式上看，第1段（A）的第1乐句为基本主题句，第2乐句对它作变化重复处理，使前8小节的旋律既有变化又能统一。第3、4乐句重复前面的第1、2乐句，结束第1段。

中段（B）与第1段（A）形成对比，其中第5、6乐句共8小节向“下属”离调，然后重复一次，形成第7、8乐句。

再现段（A¹）共4个乐句，前8小节为第9、10乐句，重复一次，形成第11、12乐句。

这首歌的旋律设计主要从俏皮的性格出发，基本没考虑与词的对应关系，但突出“喔嗬”衬词，使之独具特色。它的风格表现在热情而俏皮，初

听就有耳目一新的感觉。音域只用到“七度”(d¹-c²)，非常适合少儿或者青少年演唱。

2.我爱北京天安门

这首歌由金果临作词，金月苓作曲，创作于1970年。最早发表于《战地新歌》(人民文学出版社1972年版)。1980年获“第二次全国少年儿童文艺创作评奖”二等奖。

我爱北京天安门

金果临　词
金月苓　曲











这首歌的歌词只有两句，把“天安门”与“毛主席”相提，歌颂“指引我们向前进”的“伟大领袖”。

这首歌的旋律设计比较特殊：两句歌词唱3遍，第1遍与第3遍相同，第2遍作“对比”，结构上是典型的单三部曲式。其曲式结构图式为：

A　　　　　　B　　　　　　A^1

①a 6（2+4）+② a^1 6（2+4）+ ③ b 8+④$b^1$8+ ⑤ a 6（2+4）+⑥ a^1 6（2+4）

从以上的图式上看，第1段（A）中的第1、2乐句都是6小节，后者是前者的变化重复；在6小节一句中，后4小节是最后一音拉长的结果，形成了两句6+6乐段。中段（B）的对比，将旋律的节奏拉宽，使音乐明朗舒展。再现段（A^1）与第1段完全相同，只是结束音用高八度处理，使全曲结束在高潮中。

这首歌的旋律与歌词的声调基本相同，所以好唱好记。它的风格轻松活泼，充满热情。音域只有“九度”（c^1-d^2），也非常适合少儿演唱。

3.七色光之歌

这是一首被收入小学音乐教材的少儿歌曲，也是少儿音乐会常常选唱的曲目。

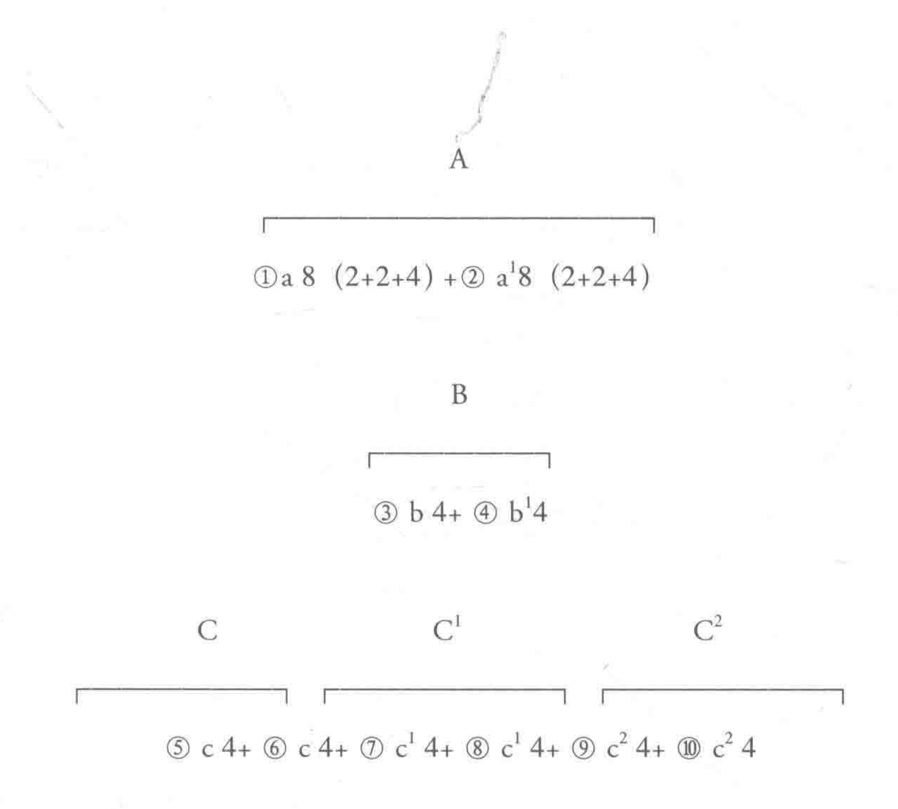




七色光是太阳产生的光彩，也是世界上最美丽的光彩。歌曲歌唱“七色光”，今天“照得我们心灵的花朵美丽可爱”，“明天我们去创造七彩世界”；“我们带着七彩梦，走向未来”。

这首歌的曲式结构，是比较少用的“无再现单三部曲式”，即三段音乐各不相同，产生“A－B－C”并列关系的单三部曲式结构。

第1段（A）由两个大乐句（8+8）构成，第2乐句重复第1乐句；第2段（B）中的第3句（8）用新材料向“下属”离调，第4句（8）再用新材料；第3段（C）继续用新材料，第5、6句分别重复2次，以巩固加强这个新材料。其曲式结构图式为：



在歌词的处理上，突出了“太阳，太阳”的旋律，强调音乐的坚定明朗性格；在“光彩”和“可爱”等处旋律与歌词的声调一致。在第3段（C）中，先用衬词“来来来”作过渡，并加入二声部合唱。之后再将它的旋律用于歌词“七色光”的两次（C^1、C^2）演唱，这样不但巩固了新材料，也通过两次强调，使“七色光”再唱出新意。这一处理独到新颖，匠心别具，取得了准确的情绪渲染和良好的艺术效果。

这是一首轻快潇洒少儿歌曲，具有鲜明的时代风格。所用音域只有一个“八度”（c^1-c^2），是典型的少儿歌曲要求。

结 语

以上我们选取了16首有代表性的少儿歌曲并逐一作了介绍。从介绍中可以看出：重复，这个简单但又十分常用的音乐发展手法，在少儿歌曲创作中的重要作用。实际上，重复、变化重复，以至发展、对比等手法，是音乐发

展的基本创作手段，也适用于少儿歌曲的创作。只是歌曲大多篇幅短小，重复和变化重复就用得最多，也最容易收到良好的效果。针对少年儿童的个性特点，歌曲旋律的重复不但有助于记住旋律，也有容易上口的作用，因而被作曲家们不约而同地广泛应用。另外，少儿歌曲并不限于汉族。在创作理念和创作方法上，少数民族少儿歌曲与汉族没有本质上的不同。二者的特殊性，主要表现在不同的民族有各自特殊的节奏和有特性的音调，将这些节奏和音调用到歌曲中，以突出各民族不同的风格特征。因此，旋律重复的创作手法，也适用于少数民族少儿歌曲的创作。如果要用一句话来概括旋律重复在音乐创作中的重要性的话，我们可以说：

重复就是力量！

（本文为2013年7月“大地情深——志愿服务走基层”活动应西藏林芝文化馆之约准备的讲稿）

后　记

履薄者，如履薄冰也。对笔者来说，做研究工作真有如履薄冰之感。本集子中有的文章已发表，有的文章没发表。原因是要么是怕材料不全，要么是怕对材料理解有误，要么是怕结论不可靠，要么是怕文字没写好。反正不是怕这，就是怕那。现在把这些文字拿出来结集出版，可以接受读者的批评，应是最好的结果。

人过花甲之后，多少明白了一点道理：任何研究，目的在求真；任何成果，都是阶段性成果。任何研究都是在求真的过程中需要再求知，在求知的结果中再求真，这是一个不断往复的过程。求真在永远没有终点的过程中，成果也在没有完结的结论中。因为在新材料、新思考或新认识中，原来的成果可能被超越，原来的结论也可能被推翻。否则，认识就不会再进步，研究工作也不会有新意了。从这个意义上说，本文集所包含的文字，就是笔者过去在求知和求真过程中所做工作的记录。成与否，对与错，都由读者去评判了。

本集中所收文章，大致分为乐律学、非物质文化遗产保护、音乐评论和古琴艺术等几个方面，也是笔者工作与研究曾经涉及的几项内容。

《律学理论的实践意义》一文，是在拙文《律制的结构本质与文化属性》的基础上，对律学问题的进一步思考，是对律学理论的进一步认识。这些认识，是在不断学习杨荫浏、缪天瑞、黄翔鹏先生等前辈的学术理念与研究方法的过程中逐步形成的。几位前辈在律学研究的基本认识与方法上是一

致的。自从认识黄先生后，就一再听到他强调杨先生学术研究的特点：坚持音乐实践第一！因此，对于杨先生给缪先生《律学》所作序中“律的‘自然法则，是在社会意识的制约下，服从于音乐实践的’”这段话的指导意义，黄先生特别地推崇。以上这两篇有关律学的论文，正是笔者学习前辈学者律学思想和研究方法的总结。就近几年关于律学问题的一些不同认识，文中从律学理论与音乐实践、律学理论与音乐听觉、律学理论与乐学理论、理论数据与实测数据等一系列关系，讨论律学理论的实践意义，并从中认识律学的理论价值、律学理论的工具意义与律学在音乐实践中的指导作用。

学习律学，还是1981年随童忠良老师学习和声研究时童老师建议的。直到毕业后，因1983年缪先生《律学》(增订版)的出版，才具备了全面学习律学及其历史的条件。1986年再回学校随童老师读硕士研究生时，在老师“中国人应当研究自己的音乐”的建议中，专业重心逐渐转向中国传统音乐理论，也确定了以乐律学为主的研究方向。为此，1987年上半年，童老师让我专程到北京从黄翔鹏先生学习。

《曾侯乙钟铭“龢”字探微》一文，是被夏麦陵先生“逼”出来的。2003年，陕西师范大学和宝鸡青铜器博物馆要为著名的历史地理学家黄盛章先生编一本《黄盛章先生八秩华诞纪念文集》，未曾谋面的特约编辑夏先生与我电话联系，希望我能写一篇文章列入文集。经多次推脱不果后，觉得将钟铭“和”字的相关问题提出来，作为一个小专题集中讨论一下还是必要的，并由此写成小文。后来，2005年在韩国首尔召开的“第一届亚洲乐律学研讨会”上此文也作为参会论文宣读。

“和”字在钟铭里仅一例，纯属“孤证”。按照“孤证不立”的原则，讨论它有点“微言大义”的意思。“孤证不立”讲的是“证据”，利用古代文献研究历史问题，证据越多越好，仅一孤证属“证据不足”，所论问题的结论也难成立。这是“乾嘉学派”为后人留下的优良治学传统，今天仍是学术研究的重要标准之一。既然如此，为什么还要以“孤证”讨论呢？拙文的思路与方法是，作为乐律学的研究内容，“和”字虽仅一见，但与之联系的证据却是

“多见”。由于“和”字在曾钟铭文中“姑洗之和”的点题作用，在音位排列中的重要性，在测音数据中的准确性等，都显示出它的实践与理论价值。与它相关的问题，如“和”与五度相生律的“仲吕”，与“声应相保曰‘和’”的本意比较，与“正鼓音”“管子”相关问题的关系，与齐国“黄钟”的关系，与古琴的两种乐调称谓，与古琴的“十徽”及与笙的调音等这些乐律学、历史文献、古琴的琴调、笙与笙制的问题都有十分紧密的联系。所以，这个仅一见的“和”字，在乐律学理论和乐律学史中的意义还是非常突出的。依上述证据成此文，并不违背“孤证不立”的治学理念。

《正声与变声——我国传统七声的理论基础》一文，是在学习杨荫浏、贺绿汀先生对我国音阶实践论点的基础上，在黄翔鹏先生音阶理论“七律定均，五声定宫”的理论总结中，从历史文献的角度对“七声”所做的进一步研究。针对现在基本乐理教学仍以“四音列”来解释我国传统的“七声音阶”的问题，通过与四音列理论比较，我国传统的七声，是在“正声为主，变声为辅”的基本音调风格基础上形成的理论。具有组织基础含义的正声与变声，不但反映了我国传统音乐音调特征的基本内容，也提示了我国传统七声音阶的理论本质。希望改变以“四音列”解释我国“七声音阶”的错误，认识“正声”与“变声”在我国传统音乐的音阶理论中的基础作用。

本文集收录的，还有几篇是关于非物质文化遗产保护方面的文章。其中《长角苗人的音乐》，是笔者应我院方李莉老师之邀，参加其组织的人类学课题——《陇戛寨人的生活变迁：梭戛生态博物馆研究》的研究工作，并主要针对音乐相关问题，经实地调查而撰写的调查报告。在2005至2007年间，笔者随调查组先后4次到陇戛等苗寨进行调查，其中，两次在长角苗寨子里渡过的春节（2007年汪静渊同往）都收获颇丰。长角苗是居住在贵族六枝地区梭戛乡的一个苗族族群，一共由12个寨子，4000多人组成。1998年由中国政府与挪威政府联合签署协议，建立了“梭戛生态博物馆”。这是亚洲第一个生态博物馆，具有很强的代表性。梭戛生态博物馆建立时，人们还能看到长角苗人古

老的生活习俗与丰富的音乐生活。但是几年后，这样的生活发生了巨大的变化。《长角苗人的音乐》描写的就是音乐现状及其变化的情况。通过这次人类学意义的全面调查使我们认识到，如何使长角苗的传统音乐在新的环境中得以继承和发展，不仅是生态博物馆现今面临的问题，也为非物质文化遗产保护留下了更多的研究课题！

另外4篇有关非物质文化遗产的文章，是笔者对目前的保护工作所作的思考。《“文化空壳化”现象能够避免吗？》是在长角苗调查工作的基础上，有感梭戛“文化空壳化”正在慢慢形成的现象而写一篇文章。在“大力保护”的背景下，一些文化遗产因为被保护反而面临着前所未有的外部环境变化，原有内涵逐渐改变，剩下的只是外壳，也失去了原有的文化意义。因此，对于非物质文化遗产的保护，仅仅靠美好的愿望和响亮的口号是难以完成的。《“修旧如旧”在文化遗产保护中的意义》，着重提出在“非遗保护”中，应在“修旧如旧”的保护理念下，认识文化遗产的内在价值，保留文化遗产的优良形式。既可以在文化比较与交流中以“旧”的传统为基础，也可以为发展和创新保留“旧”传统这个优质母本。因此，“旧”在文化遗产保护中有特殊的价值。《发挥庙会综合作用，保护音乐文化遗产》一文，从庙会在各地的“非遗保护”的活动中逐步恢复的现象，讨论其在经济文化生活中，对传统音乐的保护与发展所具有的意义，以及在此背景下，如何发挥各方面的积极作用，更有组织、有计划、有目的地以对传统音乐实施有效地保护，发挥庙会对传统音乐去劣存优，去伪存真的综合作用。

严格地讲，“非遗保护”和音乐人类学并不是我的“主业”。之所以“不务正业”，是“实践第一”的学术理念影响着我，是传统音乐的艺术魅力吸引着我，也让我能在拓展知识面，扩大关注点上做点自己的努力。

《曾侯乙编钟的乐律学成就》，介绍了曾侯乙编钟——这一公元前5世纪的大型乐器在乐律学方面所达到的技术水准。在与之相同或相近时代的古希腊音乐理论进行比较可以看出，曾侯乙编钟所代表的东方古国的音乐，除了特殊的文化价值外，还具有特殊的历史地位。《丝桐合为琴　中有太古声》一文，既是

介绍古琴及其音乐中的文化内涵，也是笔者对古琴艺术的理解与认识。《成语中的音乐》一组小文章，分析介绍了音乐成语中包含的文化蕴涵。

文集中收录了一组与“音乐评论”有关的文章。其中，《为创作而思考的音乐理论研究》介绍了童忠良老师以“对称理论”为核心的作曲技术理论，兼及中国传统音乐理论的学术成果与研究特色；介绍了他注重中西理论的融会贯通，注重理论的系统梳理，他注重中国传统音乐的理论总结等创新意识。在他的研究中，让人们看到了一位炎黄子孙放眼世界，心怀中华的炽热情怀！

《金湘歌剧创作的又一个里程碑》，主要是对中央歌剧院首演金湘先生的原创歌剧《热瓦普恋歌》几个成功创新的评价：一是歌剧中应用了具有浓郁的维吾尔族风格的创新音调，是作曲家浸透在血液中新疆情结的流淌；二是来自新疆木卡姆艺术团7人组成的“原生形态”小乐队，与西洋交响乐队的完善结合，是一次有益的成功尝试；三是来自维吾尔族的音调，又“回归”了维吾尔族的风格的和声创新，也是独辟蹊径的创作。这些成功的创新，都是金湘在新疆20多年生活的积累，也是作曲家不懈追梦的结果。《咀嚼传统文化的博大精深》，简要介绍了笔者对金湘小交响曲《巫》的理解与作品涵义的阐释，从中可以看出作曲家在音乐创作中执意表现中国传统文化所作的努力。《金湘：建设“中华乐派”的践行》，则主要介绍了他为“中华乐派”的建设所做的努力。

《中芭的又一个脚印》，是有感于《小美人鱼》的成功首演，让人看到中央芭蕾舞团在多年的坚持与努力中，一步一个脚印地走出了自己的发展道路，在世界舞台上走出了芭蕾舞的中国特色。

文集中收录的3篇“序”，既为3本书的作者所取得的研究成果点赞，也分别从“音调研究”（宋建栋：《陕北民间音乐音调初探》序）“学术团队建议”（孔培培：《晴川集》序）和“中西音乐比较”“音乐理论研究的两种类型”（汪静渊：《中国传统音乐的结构奥秘》序）等问题，发表了笔者的看法。其余的几篇文章，表述了笔者对各自问题的态度与思考。

本文集得以结集出版，要感谢中国艺术研究院给予的支持！要感谢为本

文集给予帮助的戴念祖先生、李玫、林晨、冯卓慧、孙豪、汪静渊、郭锦、李自浩、温辉明等师友及武芳芳等同学！

崔宪

2015年8月30日